***Versus ad picturas* – Text/Image Relation in Greek, Latin and Arabic Poetry**

Millennium-Studien

zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.

Millennium Studies

in the culture and history of the first millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by
Wolfram Brandes, Laura Carrara,
Peter von Möllendorff, Dennis Pausch,
Rene Pfeilschifter, Karla Pollmann

Volume 115

Versus ad picturas – Text/Image Relation in Greek, Latin and Arabic Poetry

From Late Antiquity to the Middle Ages

Edited by
Michele Cutino and Francesco Stella

In collaboration with
Ilaria Ponti

DE GRUYTER

Free access to the e-book version of this publication was made possible by the 35 academic libraries and initiatives that supported the open access transformation of the *Millennium Studies*.

ISBN 978-3-11-914627-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-221223-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-221244-8
ISSN 1862-1139
DOI https://doi.org/10.1515/9783112212233

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content that is not part of the Open Access publication (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.). These may require obtaining further permission from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2025942104

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at http://dnb.dnb.de.

© 2026 the author(s), editing © 2026 Michele Cutino and Francesco Stella, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin
The book is published open access at www.degruyterbrill.com.

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com
Questions about General Product Safety Regulation:
productsafety@degruyterbrill.com

Open Access Transformation of the Series *Millennium Studies*

As part of the BMBF-funded TransMill project and with the support of the Specialized Information Service for Classical Studies, both based at the Bayerische Staatsbibliothek, the renowned classical studies series *Millennium Studies* has been successfully transformed to Open Access: both the backlist of the series (2004–2020) and the publications for 2021 and 2022 are freely available. Thanks to the support of 35 academic libraries (as of January 2026), all new publications in the series since 2023 – including this title – can continue to be published in open access. There are no publication costs for authors.

The following institutions and initiatives have contributed to the funding and thus promote the open access transformation of the *Millennium Studies* and ensure free availability for everyone:

Universitätsbibliothek Basel
Bayerische Staatsbibliothek
Universitätsbibliothek Bayreuth
Universitätsbibliothek Bielefeld
Universitätsbibliothek der Technischen Universität Braunschweig
Deutsches Archäologisches Institut, Berlin
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt
Universitätsbibliothek der FAU Erlangen-Nürnberg
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt
Universitätsbibliothek Gießen
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek
Technische Informationsbibliothek Hannover (TIB)
Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena
Universitätsbibliothek der RPTU Kaiserslautern - Landau
Universitätsbibliothek Kassel
Universitätsbibliothek Leipzig
Universitätsbibliothek Mainz
Universitätsbibliothek Mannheim
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der LMU München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Universitätsbibliothek Passau
Universitätsbibliothek Potsdam
Universitätsbibliothek Regensburg
Universitätsbibliothek Rostock
Universitätsbibliothek Tübingen
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Würzburg
Zentralbibliothek Zürich

This publication and the conference whose papers it presents were produced within the framework of the Chaire Gutenberg 2021 of Francesco Stella and funded by the Circle Gutenberg.

Contents

Francesco Stella
Avant-Propos —— 1

Part I: **The Late Antique Icono-textual Communication**

Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard
***Versus ad picturas* ? Retour sur la question des *tituli* en vers du *carmen* 27 de Paulin de Nole —— 9**

Bruno Bureau
Vignettes narratives et représentations figurées, le dialogue entre texte et image dans le *Carmen Paschale* de Sedulius et des ivoires contemporains —— 23

Céline Urlacher-Becht
Texte et image dans les *carmina* d'Ennode : les « leçons » des manuscrits —— 51

Luciana Furbetta
Interaction des systèmes sémiotiques et combinaison médiale dans les inscriptions de Gaule et d'Italie du ve au viiie siècle : esquisse d'une étude —— 77

Gianfranco Agosti
Images et textes dans l'épigraphie métrique de l'Antiquité Tardive —— 101

Part II: **The Medieval Icono-textual Communication**

Francesco Lubian
***Versus ad Picturas* from Text to Context. The Biblical *Tituli* of the So–Called *Bernowinus Episcopus* (MGH PLAC I, 413–414) Reconsidered —— 117**

Enimie Rouquette
La place de l'image dans la transmission du savoir à l'époque carolingienne —— 139

Éric Palazzo
Cassiodore et la géométrie : le « feuillet Nordenfalk » et la théologie de l'ornement —— 165

Greti Dinkova-Bruun
Pictorial Exegesis and Imagination in the Anonymous *Pictor in Carmine* (ca. 1200) —— 183

Isabel Iribarren
L'*Icon peregrini.* La construction poétique de l'image de Jean Gerson (xve–xvie s.) —— 195

Walter Berschin
Les *tituli* métriques des fresques de l'église Saint-Georges d'Oberzell sur l'île de Reichenau (ixe–xe siècle) —— 211

Lucinia Speciale
***Pictura/scriptura*, les *tituli* du cycle de Sant'Angelo in Formis —— 217**

Doris Behrens-Abouseif
Images and Inscriptions in Islamic Art of the Arab World. Some Basic Points —— 231

Rachele Ricceri
Text and Image, Text as Image: The Beauty of the Book in Byzantine Book Epigrams —— 243

Part III: **Herrade de Hohenbourg**

Roberto Angelini
Les échos de la Loire dans l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Hohenbourg —— 267

Béatrice Louys
***Trinité* et *Sein d'Abraham* : deux images allégoriques et poétiques de l'*Hortus deliciarum* —— 285**

Ilaria Ponti Grimm
L'arbre généalogique du Christ dans l'*Hortus deliciarum* (f. 80^{v}–83^{r}). Une illustration exégétique en image, prose et vers —— 303

Francesco Stella
Herrade de Hohenbourg et l'iconotexte médiéval —— 333

Conspectus Siglorum – List of Abbreviations —— 361

Index of Manuscripts – Index Librorum Manuscriptorum —— 363

Index Locorum —— 365

Francesco Stella

Avant-Propos

1 De l'iconographie à l'iconologie

C'est un plaisir et une grande satisfaction d'ouvrir ce volume par lequel nous concluons l'expérience de la Chaire Gutenberg qui m'a été confiée pour 2021 par le Cercle Gutenberg, dont je remercie encore les représentants, et qui trouve en quelque sorte une suite dans le vaste réseau de recherche du GIRPAM (Groupe International de Recherche sur la Poésie de l'Antiquité Tardive et médiévale) et dans le projet franco-allemand PoBLAM (Poésie Biblique Latine de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge), tous les deux gérés avec une large participation et un brillant succès par le prof. Michele Cutino, que je remercie pour son activité fructueuse et pour m'avoir impliqué dans ses initiatives. Je saisis l'occasion pour remercier également la secrétaire du colloque Mme Ilaria Ponti et tout le personnel universitaire qui a collaboré à cette initiative et surtout les collègues qui ont accepté de partager avec nous cette fascinante occasion de discuter ensemble un sujet nouveau. Cette fois en effet on traite de la poésie concernant les images et des œuvres d'art tardo-antiques et médiévales en tant que cas particulier et exemplaire de l'ensemble plus vaste de la communication iconotextuelle qui était courante dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge et qui est redevenue familière dans le monde contemporain.

Il y a quelques années, l'ancien directeur de la Galerie des Uffizi à Florence et, peu après, des Musées du Vatican, Antonio Paolucci, dans la préface d'un livre écrivait que

> La civilisation contemporaine a conduit (et conduira de plus en plus à l'avenir, avec la multinationalité, avec les intégrations religieuses (. . .) à une sorte de black-out sémantique. Les signes et le sens des signes se dissolvent. Iconographies et mythographies naguère encore connues, ils deviendront peu à peu indéchiffrables, comme l'alphabet d'une langue morte (notre traduction).

Les dernières années ont encore aggravé la désintégration des présupposés culturels autrefois partagés, qui devient encore plus profonde pour le langage d'un art, comme l'art médiéval, lié en grande partie aux contenus d'une civilisation religieuse spécifique et d'une mentalité polysémantique. À ce déficit de déchiffrement iconographique s'ajoute la prise de conscience croissante que, comme l'écrivait en 1996 l'historienne Chiara Frugoni, à la mémoire de laquelle cette conférence est dédiée,

> Les images (. . .) ne doivent pas être séparées des sources écrites contemporaines, mais comprises avec celles-ci comme deux sources de statut égal en interaction réciproque; la séparation de la figure et du mot est une mutilation par rapport à la reconstruction historique d'une réalité dans laquelle ils étaient naturellement fondus, dans la conscience de ces hommes [et femmes, ajouterions-nous aujourd'hui] et dans le flux quotidien de ces vies qu'ils voulurent réveiller, d'autant plus que l'écriture et l'illustration sont placées côte à côte sur le même support, comme

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-001

> par exemple sur la page d'un manuscrit; ce n'est qu'en considérant la réciprocité des deux messages que la compréhension peut être atteinte.[1]

En plus, les textes de la civilisation artistique dont nous parlons, ajoutons-nous, sont pour la plupart latins, donc deviennent de moins en moins accessibles même au savant spécialiste d'une autre discipline.

Cette double citation illustre parfaitement la transition panofskienne entre les deux phases de la compréhension de l'art médiéval, toutes deux également indispensables et toutes deux menacées par la disparition progressive des savoirs: l'iconographie, c'est-à-dire l'identification des sujets des œuvres d'art, et l'iconologie, c'est-à-dire la prise en compte du contexte culturel et de l'image comme éléments d'une communication intégrée et interactive.

De fait, un renouveau des études est en cours depuis quelque temps qui dépasse l'histoire de l'art traditionnel, l'étude stylistique et même l'iconographie: le *Companion of Medieval Art* (deuxième édition 2019)[2] résume les termes avec divers essais, dont celui de Madeline Harrison Caviness « Reception of Images by Medieval Viewers »,[3] qui pose le problème de la compréhension et de la réception de l'œuvre d'art par les observateurs de l'époque, même si son horizon se limite à l'interprétation de l'effet des images et à un paradigme anthropologique et psycho-historique plutôt que culturel.

Le débat entre iconologie et iconographie, et leurs prétendus dépassements animent parmi les publications récentes également *The Locus of Meaning in Medieval Art*, un court mélange édité par Lena Liepe en 2018[4], qui comprend des propositions d'analyse d'images fondées sur des « sources non verbales », qui ont pourtant inévitablement besoin de textes pour être interprétées, et de « traditions orales et performatives » qui pourtant, pour des époques aussi lointaines, ne peuvent être reconstituées – encore une fois – qu'à partir de textes: en fin de compte, toute recherche de sources extra-textuelles se révèle ponctuée de références (explicites ou présupposées) à des traités théologiques, des essais philosophiques, des lettres privées ou publiques, des déclarations politiques, des commentaires bibliques, des poèmes narratifs, des documents d'archives et tout l'immense patrimoine de la textualité médiévale qui préserve la clé d'accès à la communication, même iconique, d'une époque.

C'est aussi pour cette raison qu'au cours des trente dernières années beaucoup d'ouvrages, conférences, volumes ont été consacrés au rapport texte/image au Moyen Âge. Parmi les nombreux exemples, *Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft* edité par Patrizia Carmassi et Christopher Winterer en 2014 après un col-

1 Frugoni (1996), notre traduction. Le caractère sémiotique de l'art médiéval et même de la décoration était déjà bien reconnu dès le XIXe siècle: Viollet-le-Duc notait déjà que même "la décoration n'est point une parure banale propre à revêtir n'importe quel monument (. . .) elle est écrite déjà dans la structure si la structure est censée" (Viollet-le-Duc [1863] 471–472).

2 Rudolph (2019).

3 Harrison Caviness (2019).

4 Liepe (2018).

loque à Villa Vigoni[5], la conférence de Génève *Au delá de l'illustration. Texte et image au Moyen Âge*, dont les actes ont été publiés en 2009 par René Wetzel et Fabrice Flückiger[6], ou l'exposition *Make it new* organisée à Paris par Charlotte Denoël et Erik Verhagen en 2018[7], qui concernait le dialogue entre l'art icono-textuel médiéval et moderne, et beaucoup d'autres. Mais dans cette veine il n'y a guère d' l'espace pour les textes poétiques, qui imposent à l'attention de l'analyste, en plus du message direct ou médiatisé, également l'impact de l'intertexte de toute la tradition poétique latine depuis Ennius, ce qui multiplie les niveaux de sens et donc les possibilités d'interprétation. Des épigraphes et ekphraseis de l'*Anthologia Graeca* au *Dittochaeon* de Prudence, des *Tristicha* de Rusticius Elpidius aux apparats paratextuels en vers des Bibles carolingiennes, des expérimentations de poésie visuelle chez Optatianus Porphyrius et Venance Fortunat aux somptueux *carmina figurata* de Raban et aux inscriptions d'Ekkehard pour la cathédrale de Mayence aux *Bibliae pauperum*, l'épigraphie iconologique dans toutes les langues médiévales, du grec au latin, de l'arabe à l'anglo-saxon, ouvre une approche jusque-là presque inexplorée des rapports entre culture et art dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge, ce qui peut aussi nous aider à mieux comprendre les mécanismes de la relation actuelle entre le texte et l'image à l'ère du nouvel iconoclasme.

Cette tendance, qui combine le *Quellenbuch* mythique de Julius von Schlosser, qui a rassemblé des dizaines de textes latins faisant référence à des œuvres d'art, avec l'iconologie de Panofsky, a généré des instruments exploratoires de grande envergure comme, pour la latinité antique tardive et médiévale, le volume d'Arwed Arnulf *Kunstliteratur in Antike und Mittelalter*[8], mais pour ce qui concerne la poésie, après le monumental *Carmen Figuratum* d'Ulrich Ernst en 1994[9], qui explorait pourtant exclusivement le genre littéraire de la poésie à figures, on ne peut citer, parmi les monographies consacrées, que l'essai *Versus ad picturas* du même Arwed Arnulf[10] qui a fourni le titre à notre colloque, tandis que pour le monde byzantin il suffit de rappeler, pour la poésie, les contributions de Gianfranco Agosti[11] et le récent livre de Taxidis sur les *ekphraseis* du XIIe siècle[12]. Donc presque tout reste encore, pour ainsi dire, à faire et c'est la raison pour laquelle on a jugé bon de conclure le travaux de ma Chaire Gutenberg à Strasbourg avec une rencontre sur ce qui s'avère être un des besoins les plus visibles et en même temps l'une des tendan-

5 Je ne rappelle que Wetzel/Flückiger (2009) et plus récemment Wenzeò (2021) ; Patton/Fernandez (2022) ; Just/Wich-Reif (2023).

6 Carmassi/Winterer (2014).

7 Denoël/Verhagen (2018).

8 Arnulf (2008).

9 Ernst (1994).

10 Arnulf (2017). Cette approche a été de quelque façon anticipée par Stella 1993 et développée par Stella (2021).

11 Agosti (2004–2005) et Agosti (2011–2012).

12 Taxidis (2021).

ces les plus irrésistibles des sciences humaines de ces dernières années, qui nous permet de voir la littérature et les arts d'une époque (y compris la musique) en tant que phénomènes de communication inter-médiale avec des yeux nouveaux, des curiosités, des paradigmes intellectuels jamais expérimentées auparavant. En particulier, les *tituli* poétiques sont de plus en plus considérés comme un témoignage incontournable pour comprendre la communication et la réception de « l'art » dans une période riche en symbolisme qui est souvent entrée dans l'imaginaire européen, mais dont le sens reste à reconstruire par les utilisateurs contemporains.

2 L'iconotexte

Par rapport à la reconnaissance de la nécessité de considérer les textes (mentaux ou écrits) comme sources d'inspiration pour les images, nous sommes aujourd'hui en mesure de franchir une nouvelle étape en appliquant à la culture médiévale le concept d'iconotexte développé par Liliane Louvel pour la littérature moderne. La culture médiévale, dans laquelle l'expression figurative présuppose souvent une signification conceptuelle inévitablement médiatisée par les textes, oraux ou écrits, est en fait un terrain idéal pour appliquer le concept de communication intégrée dans le cadre d'études que l'on appelle aujourd'hui intermédiales et qu'il serai préférable, à notre sens, de continuer à définir intersémiotiques, en insistant sur le sens qu'elles produisent ensemble plutôt que sur les médias qui les véhiculent. Louvel produit de nouveaux paradigmes notamment pour l'interprétation du « pictural » dans le texte, qui est l'une de nos perspectives,[13] en se concentrant sur ce que la traduction anglaise de ses essais appelle *image-in-text*.[14]

Dans les « Remarques finales » de son ouvrage intitulé *Le tiers pictural*, L. Louvel revient sur l'inextricabilité du rapport entre les deux arts qu'elle considère comme moins compétitifs et moins hiérarchisés, plutôt comme « un plan d'immanence, une structure horizontale et rhizomatique qui rejette la séparation imprimée des conjectures dominatrices, impérialistes ou même genrées. Le rapport texte/image n'est pas un combat mortel mais une collaboration énergique et fructueuse qui culmine dans le tiers pictural; texte et image sont ainsi interdépendants, liés dans une oscillation dia-

13 Elle y propose la definition de "questions of form such as framing effects, perspective, anamorphosis and *trompe-l'oeil*, as well as questions of *dispositif* (apparatus)" (Rippl [2019] 3).

14 Louvel soutien que l'image, une fois intégrée dans le texte littéraire, crée une rupture, "an event which is necessarily double, received between reading and seeing, in the sense of a dynamics, phenomenon, or movement, it produces a 'third' term" (Louvel [2018] 164). "Louvel defines text/image as an "in-between event" that produces double perception: double seeing and double reading" (Rippl [2019] 4). De la même autrice *Poetics of the Iconotext* (Louvel [2017]).

lectique et féconde »[15]. Cette « synesthésie, [. . .] ce mouvement d'entre-deux, le désir de l'un pour l'autre » est ce que L. Louvel appelle justement « le tiers pictural », *The pictorial third*[16].

Ici, nous référant finalement aux rapports texte/image au Moyen Âge, ce tiers pictural est l'une des catégories qui peuvent nous permettre de mieux comprendre à la fois l'art médiéval en général, dans sa symbolique omniprésente et multiforme et profondément culturalisée (pas seulement au sens chrétien), et en particulier le nouveau type de communication, certes actif tout au long de l'histoire humaine mais très intense durant le Moyen Âge : cela rend le sens profond mais commun d'une figuration transmissible grâce à la relation avec les présupposés interprétatifs, généralement bibliques-exégétiques, qui ne nous sont aujourd'hui accessibles que grâce aux textes écrits du Moyen Âge, presque toujours latins, et qui à l'époque se transmettaient principalement selon des modalités orales, à travers des médiations pluriformes qui comprenaient la catéchèse, la prédication publique, la lecture au réfectoire, les explications scolastiques, les vulgarisations, le théâtre, les chants, la liturgie et toutes les occasions par lesquelles les significations culturelles des images ont été assimilées par les spectateurs qui étaient souvent également analphabètes.

Le colloque *Versus ad picturas* vise donc à contribuer à l'étude de la relation entre les images que nous appelons aujourd'hui artistiques, peintes sur les murs, les tissus, les vitraux ou les parchemins, et les vers qui les accompagnent souvent matériellement ou idéalement, et qui sont désormais de plus en plus reconnus comme indispensables à leur compréhension culturelle et à leur encadrement social; il est porté par l'espoir de nous rapprocher du sens caché dans leur combinaison et du sens perçu par les commanditaires, les exécuteurs et les spectateurs de l'époque.

Bibliographie

Agosti (2004–2005): Gianfranco Agosti, "Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d.C.", in: Phantasia. *Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni*, Trieste, 28–30 aprile 2005 = *Incontri triestini di Filologia Classica* IV, 351–374.

Agosti (2011–2012): Gianfranco Agosti, "Interazioni testo-immagine nell'Oriente tardoantico: gli epigrammi epigrafici", in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, LXXXIV, 247–270.

Arnulf (2008): Arwed Arnulf, *Kunstliteratur in Antike und Mittelalter*. *Eine Kommentierte Anthologie*, Darmstadt

Arnulf (2017): Arwed Arnulf, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, München-Berlin.

Carmassi/Winterer (2014): Patrizia Carmassi und Christoph Winterer (Hrsg.), *Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft*, Florenz.

Denoël/Verhagen (2018): Charlotte Denoël and Erik Verhagen, *Make it new: conversations avec l'art médiéval. Carte blanche à Jan Dibbets*, Paris.

15 Louvel (2017) 207.

16 Louvel (2017) 208.

Ernst (1991): Ulrich Ernst, *Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien.
Frugoni (1996): Chiara Frugoni, “Iconografia e iconologia”, in: *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. VII, Roma, 282–286.online<http://156.54.191.164/enciclopedia/iconografia-e-iconologia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29> (consulté le 27.05.2025).
Harrison Caviness (2019): Madeline Harrison Caviness, “Reception of Images by Medieval Viewers”, in: Rudolph (2019) 65–85.
Just/Wich-Reif (2023): Anna Just und Claudia Wich-Reif (Hrsg.), *Text und Bild. Relationen und Funktionen in Texten vom 8. bis 18. Jahrhundert*: Akten zum internationalen Kongress 17. bis 19. Juni 2021, Universität Warschau, Berlin.
Liepe (2018): Lena Liepe, *The Locus of Meaning in Medieval Art. Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages. Studies in Iconography. Themes and Variations*, Kalamazoo (MI).
Louvel (2016): Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, London.
Louvel (2017): Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiale*, Rennes.
Louvel (2018): Liliane Louvel, *The Pictorial Third: An Essay into Intermedial Criticism*, edited and translated by Angeliki Tseti.
Patton/Fernandez (2022): Pamela A. Patton and Catherine A. Fernandez (eds.), *Iconography Beyond the Crossroads: Image, Meaning, and Method in Medieval Art*, University Park (Pa.).
Rippl (2019): Gabriele Rippl, rev. à Louvel 2018 in “European Journal of American Studies”, 2019-3, <https://doi.org/10.4000/ejas.14820>.
Rudolph (2019): Conrad Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. C. Rudolph, Chapel Ill (N.C.), 2011.
Stella (1993): Francesco Stella, *La poesia carolingia latina a tema biblico*, Spoleto, parte I sez. C, *Tituli iconologici e diversi*, 151–211.
Stella (2021): Francesco Stella, *Il testo dell’immagine. Fonti letterarie per lo studio dell’arte medievale*, Milano.
Viollet Le Duc (1863): Eugène Viollet Le Duc, *Etretiens sur l’architecture*, Paris.
Taxidis (2021): Ilia Taxidis, *The “Ekphraseis” in the byzantine literature of the 12th century*, Alessandria.
Wetzel/Flückiger (2009): René Wetzel et Fabrice Flückiger (eds.), *Au-delà de l’illustration. Texte et image. Approches méthodologiques et pratiques*, Zürich.
Wenzel (2021): Franziska Wenzel, *Jenseits der Dichotomie von Text und Bild. Verfahren der Veranschaulichung und Verlebendigung*, Wiesbaden.

Je remercie ici Christiane Veyrard-Cosme pour la révision linguistique de ce texte.

Part I: **The Late Antique Icono-textual Communication**

Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard

Versus ad picturas ? Retour sur la question des *tituli* en vers du *carmen* 27 de Paulin de Nole

L'importance de l'œuvre de Paulin de Bordeaux, dit ensuite Paulin de Nole (vers 353–430) pour le discours sur les édifices chrétiens (architecture et décor) et pour les problématiques liées aux images est immense, comme j'ai pu l'appréhender lors de mes recherches sur cet auteur, puis sur un corpus élargi qui va du IVe au VIe siècle, d'Ambroise de Milan à Grégoire de Tours.

Paulin explicite son extraordinaire projet de mise en œuvre architecturale d'un projet spirituel dans le complexe monumental dédié à saint Félix de Nole, aujourd'hui le site archéologique de Cimitile / Nola, et plus particulièrement dans l'ancienne (*basilica uetus*) et la nouvelle (*basilica noua)* église dédiée au saint dans trois textes : les *carmina* 27 (403) et 28 (404), deux *natalicia* (poèmes–anniversaires en l'honneur de la mort de Félix) et la *lettre* 32 (2e moitié de l'année 403), adressée à Sulpice Sévère constituent une matière d'une grande richesse qu'il est possible d'exploiter dans différentes directions qui, toutes, à mon sens, apportent la preuve de l'inépuisable intérêt de cette œuvre, annonciatrice, dans une certaine mesure, d'une bonne partie du discours postérieur sur les édifices chrétiens qu'elle a beaucoup influencée. Ces trois textes présentent également l'immense intérêt de pouvoir être confrontés au très riche dossier archéologique du complexe basilical de Cimitile / Nola en Campanie qui a fait l'objet ces dernières années de fouilles menées par des équipes italiennes et allemandes[1]. Ces trois textes, et tout particulièrement le *carmen* 27, contiennent également une riche réflexion sur les rapports entre textes et images que j'ai déjà abordée personnellement à plusieurs reprises[2], mais je ne suis pas la seule[3].

L'importance des cycles iconographiques bibliques à l'origine desquels se trouve Paulin, dans un contexte de tradition picturale en Campanie[4], à une époque où leur usage peut encore être qualifié par Paulin lui-même de *raro more*, a déjà été largement commentée notamment par Dieter Korol et Tomas Lehmann qui soulignait le fait que c'est ce complexe qui offre l'attestation archéologique de la présence de fresques bibliques dans une église plusieurs décennies avant Santa Maria Maggiore à Rome. Cependant, l'on sait désormais que des fresques bibliques ornaient les murs des basiliques romaines dès le IVe s[5].

1 Sur le dossier archéologique du complexe basilical de Cimitile / Nola, voir en particulier Ebanista (2003) et Lehmann (2004).

2 Voir Herbert de la Portbarré-Viard (2006), (2017) et (2022).

3 Voir par exemple Van Dael (1999), Lubian (2013) et (2015).

4 Voir à ce sujet Korol (1987) évoqué par Herbert de la Portbarré-Viard (2006) 421–422.

5 Voir Proverbio (2016) 106–107.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-002

En ce qui concerne la problématique des images dans le site de Cimitile / Nola, je voudrais seulement rappeler que, dans les v. 169–174 de son *carmen* 28, Paulin indique qu'il a fait représenter des scènes néotestamentaires dans l'ancienne église de Félix et des scènes vétérotestamentaires dans la nouvelle église pour représenter architecturalement l'union symbolique et spirituelle de l'Ancien et du Nouveau Testament :

(. . .) *sanctasque feramur in aulas*
miremurque sacras, ueterum monumenta, figuras 170
et tribus in spatiis duo testamenta legamus,
hanc quoque cernentes rationem lumine recto,
quod noua in antiquis tectis, antiqua nouis lex
pingitur ; (. . .)

(. . .) portons nos pas vers les saints palais, (170)
et regardons avec admiration les représentations sacrées, commémorations des anciens,
et en trois espaces lisons les deux Testaments, comprenant aussi ce principe avec un regard droit :
la nouvelle loi dans l'ancienne demeure, l'ancienne dans la nouvelle
est peinte ; (. . .)

Si les représentations vétérotestamentaires qui se trouvaient dans la nouvelle église (*basilica noua*) ont été perdues à la suite de l'effondrement des nefs de l'édifice au Haut Moyen Age, en revanche il existe des traces archéologiques du cycle pictural néotestamentaire dans l'ancienne église minutieusement étudiées par l'archéologue allemand, Dieter Korol et dont le vestige le plus spectaculaire est une représentation de cité[6]. Sur le cycle vétérotestamentaire présent dans la *basilica,* nous disposons cependant de l'extraordinaire témoignage de Paulin qui évoque dans son *carmen* 27 non seulement les scènes représentées mais aussi le fait qu'elles étaient accompagnées d'inscriptions explicitant leur contenu.

1 Le *carmen* 27 : images et tituli dans le complexe basilical dédié à Félix de Nole

Je remercie Michele Cutino de m'avoir, par cette invitation à ce colloque incitée à revenir sur une question importante pour l'avenir ultérieur des *uersus ad picturas,*

6 Cette belle représentation de cité faisait partie d'une scène tirée du Nouveau Testament : il pourrait s'agir d'une représentation de la Jérusalem céleste ou bien d'une scène de la vie de saint Paul (ce serait alors Césarée, ville antique de Judée, ou Damas). Voir Korol (2004) 162–164.

genre promis à une longue postérité[7], celle de la nature et du statut des *tituli,* c'est-à-dire des inscriptions probablement en vers, commentant ici des scènes bibliques, évoqués par Paulin dans le *carmen* 27. Il s'agit en effet d'objets singuliers et paradoxaux, puisqu'ils sont à la fois présents et absents : présents parce qu'ils sont au centre d'un très long passage consacré par Paulin à l'utilité des images dans un complexe basilical et absents, puisqu'ils ne sont à aucun moment explicitement donnés par leur auteur.

Ce dernier en présente au moins l'empreinte sémantique et affective sur deux types de pèlerins : la foule rustique et les pèlerins cultivés représentés par la figure emblématique de Nicétas de Rémésiana, mais peut-être bien plus. C'est à l'étude de cette présence /absence, que je n'avais pas bien cernée précédemment, à la façon dont on peut l'appréhender et peut-être la résoudre que je consacrerai cette intervention.

1.1 Présentation du texte

Dans son *carmen* 27 (403), composé pour l'anniversaire de la mort de saint Félix qui prend la forme d'une longue promenade fictive de Paulin et de Nicétas, évêque de Rémésiana en Dacie, Paulin évoque donc le cycle pictural vétérotestamentaire de la basilique en l'honneur de saint Félix qu'il a commandité et les *tituli* qui les commentent. La première allusion à ce cycle se trouve dans les v. 511–513, qui permettent à Paulin de « contextualiser » sa spatialisation dans le même temps. Ces vers, sur lesquels nous reviendrons, ont permis aux archéologues de modéliser la présence des scènes bibliques au-dessus des portiques des nefs de la nouvelle basilique dédiée à saint Félix[8] :

> *Nunc uolo picturas fucatis agmine longo*
> *porticibus uideas paulumque supina fatiges*
> *colla, reclinato dum perlegis omnia uultu.*
>
> Maintenant je désire que tu voies les peintures disposées en une longue file
> sur les portiques colorés et que tu fatigues un peu ta tête penchée en arrière,
> en parcourant l'ensemble, de tes yeux, le visage renversé.

Et il le fait dans le contexte fascinant d'une extraordinaire réflexion sur le pouvoir des images. Dans ce texte, en effet, il justifie la présence des cycles picturaux dans les deux églises du saint par la nécessité de détourner les pèlerins un peu frustes qui ve-

7 Voir par exemple à ce sujet Stella (2021) 62–68 pour l'époque carolingienne et ottonienne et 101–105 pour les tituli de Sant'Angelo in Formis, objet d'un article de Lucinia Speciale dans le présent volume.
8 Voir la reconstitution virtuelle de l'intérieur de la *basilica noua* dans Lehmann (2004), fig. couleurs 37.

naient en masse lors de la fête du saint[9] des nourritures terrestres (vin et boissons) vers des nourritures spirituelles :

Propterea uisum est nobis opus utile totis
Felicis domibus pictura ludere sancta,
si forte adtonitas haec per spectacula mentes
agrestum caperet fucata coloribus umbra,
quae super exprimitur titulis, ut littera monstret
quod manus explicuit, dumque omnes picta uicissim
ostendunt releguntque sibi, uel tardius escae
sint memores, dum grata oculis ieiunia pascunt,
atque ita se melior stupefactis inserat usus,
dum fallit pictura famem (. . .)

C'est pourquoi il nous a paru une œuvre utile de divertir,
grâce à une sainte peinture, dans la demeure de Félix tout entière,
au cas où, d'aventure, par ces objets offerts à la vue,
l'ombre fardée de couleurs saisirait les esprits des incultes en les frappant,
elle qui est expliquée par des inscriptions placées au-dessus d'elle[10],
afin que l'écriture rende évident
ce que la main a déployé, et que, pendant que tous
se montrent les uns aux autres les scènes peintes
et qu'ils les lisent de nouveau pour eux-mêmes, ils se souviennent bien plus tard
de la nourriture, tandis que les repaissent des jeûnes agréables aux yeux,
et qu'ainsi de meilleures habitudes s'insèrent dans leur stupéfaction,
pendant que la peinture trompe leur faim (. . .)

Il rejoint ainsi des préoccupations partagées par son contemporain Augustin[11], mais pour lesquelles il propose une solution radicalement différente.

Paulin, dans le même poème, évoque les sujets représentés dans ces scènes bibliques (des scènes qui vont de la création de l'homme jusqu'au passage de la Mer Rouge, puis la traversée du Jourdain et l'histoire de Ruth), et il met en scène leur « lecture » par différents types de pèlerins (les pèlerins un peu frustes, mais aussi Paulin et Nicétas, comme nous allons le voir) dans un espace basilical que les *tituli* contribuent à structurer.

Les *tituli* bibliques de Paulin s'inscrivent donc, semble-t-il, en ce début de V^{e} s dans la même tradition que les *Disticha* d'Ambroise, récemment publiés et commentés par Francesco Lubian et le *Dittochaeon* de Prudence[12], mais avec une dimension supplémentaire: celle de l'insertion performative des *tituli* dans le programme d'une

9 Sur le culte de saint Félix, voir par exemple Trout (1990) 160–197.

10 On peut également comprendre : « elle qui est expliquée par les inscriptions au-dessus desquelles elle se trouve » *ou* : « elle qui en outre est expliquée par des inscriptions ». Voir à ce sujet Herbert de la Portbarré-Viard (2006) 347.

11 Voir Herbert de la Portbarré-Viard (2006) 340–343.

12 Voir Lehmann (2010) à ce sujet.

construction réelle, et plus précisément dans un programme en cours de construction, et également une dimension en moins, puisque leurs textes ne sont pas explicitement donnés par Paulin, pourtant grand pourvoyeur de *tituli* dont il donne bien volontiers les textes dans sa *lettre* 32. Cette présence-absence fait effectivement problème, et c'est à elle que je consacrerai la suite de ma réflexion.

2 Réflexions sur la présence-absence des *tituli* explicitant les scènes vétérotestamentaires dans le *carmen* 27

Or les *tituli* commentant les scènes bibliques ne font pas partie des épigrammes épigraphes données par Paulin dans la *lettre* 32. Plusieurs explications peuvent venir à l'esprit, dont deux me semblent particulièrement stimulantes : 1) Si Paulin ne donne pas dans sa *lettre* 32, qui date de la même année (403) que le *carmen* 27, les *tituli* commentant les scènes bibliques des basiliques de Nole, c'est parce qu'il considère qu'il les a déjà donnés précédemment et peu de temps auparavant, et, dans ce cas, il faut pour ainsi dire les extraire de la gangue des propos tenus par Paulin dans le *carmen* 27 et dans lesquels ils ont laissé une empreinte sémantique et affective mais peut-être bien plus.

2) On peut également penser que Paulin pourrait avoir procédé à l'égard des *tituli* commentant les scènes bibliques dans les basiliques dédiées à Saint-Félix comme à l'égard des petites pièces accueillant des tombes de religieux situées sur les longs côtés de la *basilica noua,* c'est-à-dire choisir de ne pas les donner pour des raisons qu'il est peut-être possible de déterminer :

> À l'intérieur des portiques, quatre petites salles insérées dans les longs côtés de la basilique offrent, à la solitude de ceux qui prient ou méditent sur la loi du Seigneur et en outre aux tombeaux des religieux et de leurs familles, des lieux qui conviennent au repos de la paix éternelle. Chaque petite salle a reçu une inscription de deux vers pour les frontons qui se trouvent au-dessus de leurs seuils; mais je n'ai pas voulu les insérer dans ma lettre. Cependant j'ai écrit les vers qui se trouvent dans les entrées de cette même basilique, parce qu'ils pourraient, si tu voulais en faire usage, convenir aux portes de tes basiliques, comme ceux-ci par exemple (. . .)[13]

Je me propose d'examiner tour à tour ces deux hypothèses.

13 *Epist.* 32, 12 : *Cubicula intra porticus quaterna longis basilicae lateribus inserta secretis orantium uel in lege Domini meditantium, praeterea memoriis religiosorum ac familiarum accomodatos ad Pacis aeternae requiem locos praebent. Omne cubiculum binis per liminum frontes uersibus praenotatur, quos inserere his litteris nolui.*

2.1 Est-il possible de reconstituer les *tituli* qui commentaient les scènes vétérotestamentaires qui ornaient la nef centrale de la basilica noua à partir du texte du carmen 27 ?

Les premières indications sur le cycle pictural de la *basilica noua* contenues dans le *carmen* 27 concernent d'abord la représentation du passage du Jourdain qui fait l'objet de la part de Paulin d'une véritable *ekphrasis* dans les v. 519–528 :

quo duce Jordanis suspenso gurgite fixis
fluctibus a facie divinae restitit arcae. 520
Vis nova divisit flumen; pars amne refuso
constitit et fluvii pars in mare lapsa cucurrit
destituitque vadum, et validus qua fonte ruebat
inpetus adstrictas alte cumulaverat undas
et tremula conpage minax pendebat aquae mons, 525
despectans transire pedes arente profundo
et medio pedibus siccis in flumine ferri
pulverulenta hominum duro vestigia limo

[Et, en effet, les peintures conservent en un ordre fidèle tout
ce qu'écrivit le vieux Moïse en cinq livres],
tout ce qu'accomplit Josué marqué du nom du Seigneur,]
sous la conduite duquel le Jourdain suspendit sa masse d'eau,
après avoir immobilisé ses flots, et s'arrêta en face de l'arche divine. (520)
Une force inhabituelle divisa le fleuve, une partie du cours d'eau, parce que ses flots étaient refoulés,
s'arrêta et une partie, s'écoulant, se précipita dans la mer
et abandonna son lit, et là où s'élançait de sa source sa forte impétuosité,
le fleuve avait accumulé en hauteur ses ondes enchaînées
et, tel une montagne d'eau à l'assemblage vacillant, il était suspendu, menaçant, (525)
voyant d'en haut que les pieds traversaient le lit asséché
et qu'au milieu du fleuve, à pied sec,
les pas poussiéreux des hommes allaient sur la boue durcie.

Cette *ekphrasis* est suivie d'une évocation moins spectaculaire de l'histoire de Ruth la Moabite[14]. De cette *ekphrasis* du passage du Jourdain, il n'est pas facile de reconstituer le *titulus* en vers auquel elle pouvait correspondre mais dont le quatrain composé par Prudence sur le même sujet peut donner une idée :

In fontem refluo Iordanis gurgite fertur,
dum calcanda Dei populis uada sicca relinquit;
testes bis seni lapides, quos flumine in ipso
Constituere patres in formam discipulorum[15].

14 Voir *carm.* 27.533–536.

15 *Dittochaeon* XV: *Duodecim lapides in Iordane.*

Le Jourdain est emporté vers sa source avec son tourbillon qui reflue,
Pendant qu'il laisse des gués secs à fouler au peuple de Dieu;
En témoignent deux fois six pierres, que dans le lit du fleuve,
ont établi les anciens pour préfigurer les disciples.

On peut en revanche aller beaucoup plus loin, me semble-t-il, dans la possibilité d'une reconstitution des *tituli* grâce aux v. 596–635, passage dans lequel Paulin propose à Nicetas, au v. 596, de prendre pour matière de leur prière (*materiam orandi*) *quae facta et picta uidemus* c'est-à-dire, selon moi, l'ensemble textes / images vétérotestamentaires présents au-dessus des entrecolonnements de la *basilica noua*. Je donnerai ici sous forme de tableau les v. 608–626, puis 630–634, qui sont particulièrement importants pour mon propos.

	1) V.608–609 : **la création de l'homme (Gn 2.7)** = 2 vers
De Genesi, precor, hunc orandi collige sensum, *ne maneam terrenus Adam, sed uirgine terra* *nascar et exposito ueteri noua former imago.*	Traduction : [De la Genèse, je t'en prie, tire ce sens de prière] : que je ne demeure pas un Adam terrestre, mais que je naisse de la terre vierge et que, le vieil homme ayant été expulsé en moi, je sois formé en une figure nouvelle.
	2) V.610–612 : ***départ d'Abraham de Chaldée*** **(Gn 11.31 et 12.1)** = 3 vers
Educar tellure mea generisque mei sim *degener et sponsae festinem ad mellea terrae* *flumina, Chaldei servatus ab igne camini.*	Traduction : Que je sois conduit hors de ma terre et que je sois déraciné de ma race et que je me hâte vers les fleuves de miel de la terre promise, préservé du feu de la fournaise chaldéenne.
	3A) V.613–614 : **Lot fuyant Sodome (Gn 19.23–24)** = 2 vers
	3B) V.614–615 : **la femme de Lot transformée en statue de sel (Gn 19.26)** = 2 vers
Sim facilis tectis quasi Lot fore semper aperta, *liberer ut Sodomis; neque vertam lumina retro,* *ne salis in lapidem vertar sale cordis egenus.*	Traduction : Que ma demeure soit facilement accessible, comme celle de Loth, à la porte toujours ouverte, afin que je sois libéré de Sodome et que je ne tourne pas mon regard en arrière, afin de ne pas être changé en bloc de sel, en étant privé du sel du cœur.
	4) V.616–617 : **sacrifice d'Isaac (Gn 22.1–14)** = 2 vers
Hostia uiua Deo tamquam puer offerar Isac *et mea ligna gerens sequar almum sub cruce patrem.*	Traduction : Qu'en vivante victime, je sois offert à Dieu comme l'enfant Isaac et que, portant mon bois, je suive mon père nourricier sous la croix.
	5) V.618–619 : **obstruction des puits mettant en scène Isaac et Abimélech (Gn 26.15)** = 2 vers
Inueniam puteos, sed ne, precor, obruat illos, *inuidus et uiuentis aquae caecator Amalech.*	Traduction : Que je trouve des puits, mais, je prie pour cela, que ne les bouche pas l'envieux Abimelech, l'obstructeur d'eau vive.

Sim profugus mundi, tamquam benedictus Jacob *fratris Edom fugitiuus erat, fessoque sacrandum* *subponam capiti lapidem Christoque quiescam.*	6A) V.620–621 : **la fuite de Jacob loin de son frère Edom (Esaü) (Gn 28.10)** = 2 vers 6B) V.621–622 : **le repos de Jacob sur la pierre de Béthel (Gn 28.10–12)** = 2 vers Traduction : Que je sois exilé du monde comme Jacob le béni avait fui son frère Edom et que je mette sous ma tête épuisée une pierre sacrée et que je me repose dans le Christ.
Sit mihi castus amor, sit et horror amoris iniqui, *carnis ut inlecebras uelut inuiolatus Joseph* *effugiam uinclis exuto corpore liber* *criminis et spolium mundo carnale relinquam.*	7) V.624–626 : **la chasteté de Joseph éprouvée par Putiphar (Gn 39.7–13)** = 4 vers Traduction : Que je ressente un chaste amour, ainsi que de l'horreur pour l'amour inique, de sorte qu'à l'instar de l'incorruptible Joseph je fuie les séductions de la chair, libre dans mon corps délivré des chaînes du crime, et que j'abandonne au monde ma dépouille charnelle.
Sit mihi ab Aegypto bonus exitus, ut duce lege *diuisos penetrans undosi pectoris aestus* *fluctibus evadam rubris dominique triumphum* *demerso Pharaone canam, [. . .]*	8) V.630–634 : **Passage de la Mer Rouge (Ex 14.21–30)** = 4 vers Traduction : Que j'aie une bonne sortie d'Égypte, afin que, sous la conduite de la Loi, pénétrant les ondes divisées de mon cœur houleux, j'échappe aux flots de la Mer Rouge et que, une fois Pharaon englouti, je chante le triomphe du Seigneur, (. . .)

Les v. 608–634 du *carmen* 27, même s'il ne s'agit pas de les identifier, comme l'ont fait Steinmann et Pillinger[16], avec le texte des inscriptions, ni à une simple lecture fictive des inscriptions liées aux images et intégrées ainsi dans le poème, méritent d'être réexaminés car ils permettent au moins en partie de reconstituer ce que pouvaient être ces *tituli* pauliniens. La question des *tituli* dans la longue prière de Paulin et Nicétas a déjà été abordée entre autres par T. Lehmann qui émet l'hypothèse qu'il s'agissait peut-être de courtes phrases ou simplement de noms inscrits et par Francesco Lubian qui pense à la présence de véritables « *tituli* iconologici in grado di orientare l'interpretazione degli osservatori-lettori »[17]. Ce dernier, cependant, interprète les v. 608–634 du *carmen* 27 plutôt comme une prière fondée sur l'*ekphrasis* des scènes peintes.

Le tableau proposé me semble comporter une proposition de reconstitution qui est intéressante : même si ces vers de Paulin témoignent d'une certaine interpénétration entre les textes et les images du cycle pictural en cours d'élaboration qu'ils commentent, elle pourrait s'intégrer dans la reconstitution virtuelle de l'édifice largement modélisée par Paulin dans ses textes sur le complexe basilical défié à Félix de Nole.

Les v. 608–634 contiennent-ils des éléments susceptibles de permettre une reconstitution de *tituli* versifiés du même type que ceux qu'ont composés ses contemporains

16 Voir Lubian (2013) 213.

17 Lubian (2013) 213.

Ambroise et Prudence ? En tout cas, l'expression *quae facta et picta uidemus* n'est pas un obstacle à cette démarche dans la mesure où le verbe *pingere* peut renvoyer à différentes sortes de techniques matérielles de représentation et qu'il peut très bien se référer à la représentation-insertion des vers des *tituli* sur les murs de l'église, qu'ils aient été peints ou gravés. Dans le cas de la *basilica noua,* le rapprochement avec les découvertes et les affirmations de Dieter Korol relatives au cycle néotestamentaire qui se trouvait dans l'ancienne basilique Félix (*basilica uetus*) permettent de penser que des *tituli* peints accompagnaient des scènes peintes[18]. L'examen des v. 604–633 présentés sous forme de tableaux montre qu'en une trentaine de vers Paulin évoque des scènes bibliques, parfois doubles, qu'il est possible de délimiter assez facilement.

Ces tableautins, qui renvoient aussi à l'une des caractéristiques formelles fréquentes de l'esthétique de la poésie latine tardive, celle de la composition fragmentée[19], font entre deux et quatre vers. Ce nombre de vers entre en consonance avec le nombre de vers fixe pour les *tituli* ambrosiens (deux vers), prudentiens (quatre vers), et trois vers pour Rusticius Helpidius environ un siècle plus tard[20].

Le statut de ces tableautins bibliques en vers est difficile à déterminer : Sont-ils à la fois description simple et commentaire exégétique de l'image en une sorte de fusion entre discours et image ou bien faut-il considérer que la réalité des *tituli* pauliniens y est insérée comme à l'intérieur d'une gangue, comme je l'ai évoqué plus haut ? S'il n'est pas possible de répondre à cette question puisque le référent réel n'existe plus, elle permet toutefois de s'interroger sur les différents types de lien qui peuvent exister entre *versus*, *tituli* et *picturas,* et un certain nombre d'arguments peuvent nous faire penser que la réalité des *tituli* gît à l'intérieur de la longue prière de Paulin et Nicetas que nous venons de parcourir.

Les tableautins en vers délimités rentrent dans la moyenne basse du nombre de vers dans les *tituli* de la *lettre* 32 de Paulin (2 à 28 vers). Le fait qu'ils soient insérés dans la trame du *Natalicium* ne me semble pas incompatible avec la présence réelle des vers épigraphes qui seraient en quelque sorte dilués dans le poème, sans qu'il s'agisse seulement d'une *ekphrasis* des scènes, à supposer d'ailleurs que l'on puisse parler d'*ekphrasis* à leur propos.

Un certain nombre de ces tableautins, comme par exemple, celui qui traite du sacrifice d'Isaac en deux vers, présentent dans leur formulation une simplicité apparente qui peut être comparée à celle de certains *tituli* d'Ambroise ou de Prudence. Je ne me livrerai pas à un exercice de « détricotage » des vers de Paulin, mais il est relativement simple de tirer de plusieurs des tableautins que j'ai délimités dans le texte, un énoncé simple accessible au plus grand nombre dans le cadre d'une culture biblique partagée.

18 Korol (2004) 153–158 en particulier.

19 Voir par exemple Charlet (2008) 162.

20 Ce nombre fixe est, je le pense, à mettre en rapport avec la place déterminée à l'avance dans laquelle doivent s'insérer les *tituli.*

Par ailleurs, ces vers de Paulin comportent un certain nombre d'éléments du genre iconologique, tels qu'ils sont rappelés par F. Lubian[21] : forme brève, proche de la paraphrase biblique, constitution de séries d'épigrammes indépendantes les unes des autres ; l'usage du mètre dactylique ; une nette préférence pour le présent (« tempo commentativo tipico di didascalie e di titoli di quadri, per riferirsi agli elementi raffigurati [. . .]) ; formes exhortatives *collige* (v. 607), voir aussi toute la série de subjonctifs dans les vers suivants.

En revanche, comme nous l'avons vu plus haut, les dix vers consacrés à la scène du passage du Jourdain excèdent la mesure des *tituli* précédemment cités et il convient plutôt d'y voir une manière d'*ekphrasis,* même si, là encore, il est envisageable que le poète parte de la réalité d'un bref *titulus* pour se livrer à une digression d'ordre plastique et iconographique que l'on peut comparer à la scène en mosaïque réalisée à Santa Maria Maggiore à Rome sur le même sujet une vingtaine d'année plus tard.

Pour en revenir au passage du *carmen* 27 qui nous intéresse, que faut-il alors en conclure ? Les v. 607–633 seraient-ils simplement la traduction poétique d'une expérience visuelle, comparable à celle du pèlerin de Santa Maggiore qui n'a pour appui de sa prière que la suite des images bibliques tandis qu'il progresse dans la nef ? Ou alors Paulin, tout au long de la prière fictive à laquelle il associe Nicétas, nous donne-t-il en quelque sorte une empreinte en négatif du texte des *tituli*, en même temps qu'il se les réapproprie par la lecture ? Cela nous semble la solution la plus satisfaisante. On aurait alors un cas intéressant d'intégration poétique d'inscriptions vraisemblablement en vers dans un long poème hexamétrique, les *tituli* devenant un élément de décor interne du poème comme construction, comme édifice. Cette « dilution » des inscriptions en vers dans le poème pourrait être rapprochée du cas du *carmen* 10, 6 de Venance Fortunat[22], écrit en distiques élégiaques un siècle et demi plus tard, à la gloire de l'*ecclesia* de Tours restaurée par Grégoire qui, en dehors des *tituli* destinés à commenter des scènes de la Vie de saint Martin, pourrait être composé d'autres *tituli* liés à l'édifice[23]. Et, de manière encore plus significative, il serait, à mon sens, possible de voir un écho lointain du *carmen* 27 de Paulin de Nole quatre siècles plus tard dans le *Poème sur Louis le Pieux* d'Ermold le Noir[24], à côté de l'intertextualité virgilienne, également présente chez Paulin[25]: dans ce poème, en effet, Ermold, lors de la description du palais d'Ingenheim et de son église, au *Livre* 4, aux vers 2062–2167, donne une longue série de vers dans lesquels sont évoquées des représentations vétéro et néotestamentaires qui pourraient elles aussi renvoyer à l'insertion dans la trame du texte de la réalité de *tituli* commentant des images ou simplement en susciter l'effet.

21 Voir Lubian (2013) 217–219.

22 Voir Reydellet (2004) 71–77.

23 Voir à ce sujet Herbert de la Portbarré-Viard (2023).

24 Pour ce poème, voir l'édition de Faral (1964).

25 Sur cette intertextualité virgilienne, voir par exemple Herbert de la Portbarré-Viard (2006) 319.

2.2 Pourquoi Paulin aurait-il finalement choisi de ne pas donner les *tituli* bibliques des basiliques de Nole ?

S'il nous semble plausible que Paulin n'ait pas donné dans la *lettre* 32 les *tituli* commentant les scènes bibliques des basiliques de Nole car il en avait déjà fourni des échantillons dans le *carmen* 27[26], il convient d'examiner d'autres raisons à un tel choix. Il est possible de penser que le processus de va-et-vient entre textes et images, peu facilité par la hauteur des ensembles images-*tituli* (une quinzaine de mètres du sol d'après T. Lehmann[27]) et demandant un effort d'ordre physique aux pèlerins souligné par Paulin lui-même aux v. 511–513 du *carmen* 27[28], n'a pas forcément bien fonctionné auprès des pèlerins et que Paulin, fort de son expérience, n'a pas jugé bon de donner ces *tituli,* préférant mettre en évidence ceux qui, plus visibles, soulignent le projet architectural mis en œuvre dans les basiliques de Nole, y compris les *tituli* consacrés aux mosaïques de Nole et de Fundi, à la fois exégèses et descriptions de l'image.

Une autre hypothèse pourrait être que Paulin ne pense pas nécessaire de donner les *tituli* des peintures car la relation fidèle / inscription est relativement simple et immédiatement médiatisée par l'image. Cela irait d'ailleurs dans le sens d'une certaine simplicité des inscriptions. Il n'y aurait alors pas besoin de commentaire exégétique dans le *titulus* en raison de l'immédiateté du lien entre textes et images, proches d'une sorte de bande dessinée interactive avec différents genres de lecteurs collaboratifs. Les *tituli* destinés aux images bibliques peintes seraient un peu le degré zéro de l'épigramme. Il suffirait alors à Paulin d'en présenter dans son poème l'exégèse que Nicétas et lui-même sont capables d'en faire. Les images des mosaïques absidiales de la *basilica noua* de Nole et de celle de Fundi, situées en un point de l'édifice vers lequel la configuration même de l'édifice fait converger les regards, elles, font l'objet de deux inscriptions complexes et détaillées dans la *lettre* 32[29].

Pour conclure, il me semble que la réflexion sur cette présence / absence des *tituli* dans le *carmen* 27, ainsi que toutes les remarques qu'elle suscite, revêtent une véritable valeur méthodologique quand on les confronte à l'ensemble du témoignage de Paulin sur le complexe félicien, d'une part, et à la postérité du genre du *titulus* iconologique dans les textes et les édifices ultérieurs, notamment à l'époque carolingienne, d'autre part[30]. Quelques décennies plus tard, il n'y a pas de *tituli* commentant les ca-

26 Sur la publication par Paulin des *Natalicia*, voir l'édition de Dolveck (2015).

27 Voir Lehmann (2004) 210 et 246.

28 Voir plus haut p. 000.

29 Voir *epist.* 32, 10 pour le *titulus* absidial de Nole et *epist.* 32, 17 pour les deux *tituli* absidiaux de Fundi.

30 Voir à ce sujet Stella (2019) et Stella (2021) 62–68.

dres en mosaïques de S. Maria Maggiore à Rome, mais cette tradition des *uersus ad picturas* va retrouver une vitalité ultérieure. Ce qui est donc en question en cette époque pionnière pour les rapports entre textes et images dans l'art chrétien, c'est aussi le regard du pèlerin sur les images à travers les textes et vice-versa, et le meilleur moyen de le « dynamiser ».

Quant à l'absence de délimitation, voire la confusion possible entre texte et image dans les v. 607–633 du *carmen* 27, elle induit un mélange appelé à une intéressante postérité avec le cas des inscriptions en mosaïque des mosaïques romaines[31], mais peut-être aussi, d'une manière différente, à l'époque médiévale avec l'insertion des textes à l'intérieur des images[32]. L'étude de la postérité de Paulin de Nole dans la réflexion sur les images, les *tituli* et leur mise en pratique dans l'espace ecclésial, mérite bien sûr d'être réévaluée selon les différents contextes historiques et culturels, de l'Antiquité tardive aux différentes périodes du Moyen Âge, mais elle ne doit en aucun cas être sous-estimée, et cette postérité est un champ qui, me semble-t-il, doit encore être investi.

Bibliographie

Charlet (2008): Jean-Louis Charlet, "Tendances esthétiques de la poésie latine tardive (325–470)", in: *Antiquité Tardive* 16, 159–167.

Debiais (2017): Vincent Debiais, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800–1200)*, Paris.

Ebanista (2003): Carlo Ebanista, Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. *La basilica di S. Felice a Cimitile. Storia degli scavi, fasi edilizie, reperti*, Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti in Napoli 15, Napoli.

Herbert de la Portbarré-Viard (2006): Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière (epist.* 32 et *carm.* 27 et 28), Leyde, 2006.

Herbert de la Portbarré-Viard (2013): Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, "Paulin de Nole et Prudence : deux conceptions du rapport entre textes et représentations figurées au début du Ve siècle", in: J.-M. Luce (ed.), *Texte et image dans l'Antiquité. Actes du colloque international organisé par le PLH-CRATA (Université de Toulouse II- Le Mirail, 26–27 janvier 2012*. *Pallas* n°93, 185–206.

Herbert de la Portbarré-Viard (2017): Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, "La mise en espace d'un programme iconographique au début du ve siècle: le témoignage de Paulin de Nole sur les fresques bibliques du complexe de saint Félix à Cimitile/Nola", in: S. T. A. M. Mols and E. M. Moormann (eds.), *Context and Meaning*. *Proceedings of the Twelth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Athens, 16–20, 2013)*, BABESCH Supplement 31, Leuven-Paris, 75–80.

Herbert de la Portbarré-Viard (2022): Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, "Penser le problème de la présence des images peintes dans les églises chrétiennes en termes de droit au début du Ve siècle : le témoignage du *carmen* 27 de Paulin de Nole et sa postérité", communication présentée lors de la Table Ronde *Image et droit II : l'usage juridique des images* organisée par Carolina D'annoville et Naïma Ghermani (Université de Grenoble II et l'École Française de Rome, Rome, 4 et 5 décembre 2014), Rome, 47–72.

31 Voir par exemple à ce sujet Thunø (2015) et (2011) et Herbert de la Portbarré-Viard (2024).

32 Voir à ce sujet les travaux de Vincent Debiais et en particulier Debiais (2017).

Herbert de la Portbarré-Viard (2023): Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, *Naissance du discours sur les édifices chrétiens dans la littérature latine occidentale. D'Ambroise de Milan à Grégoire de Tours*, Turnhout.

Herbert de la Portbarré-Viard (2024): Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, "*Lux musiua*: la mise en lumière des mosaïques dans les textes épigraphiques versifiés. Variations autour d'un article de Paul-Albert Février", in: Michel Fixot et Véronique Blanc-Bijon (eds.), *Relire Paul-Albert Février*. Colloque international à l'occasion du trentième anniversaire du décès de Paul-Albert Février, MMSH, Aix-en-Provence, 7–9 avril 2022, Turnhout, 217–227.

Korol (1987): Dieter Korol, *Die früchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile/Nola. Zur Entstehung und Ikonographie alttestamentlicher Darstellungen*, JbAC, Ergänzungsband 13, Münster, Westfalen, 1987.

Korol (2004): Dieter Korol, "Le celebri pitture del Vecchio e Nuovo Testamento eseguite nella seconda metà del III ed all'inizio del V secolo a Cimitile/Nola", in: de Matteis e Trinchese (eds.), *Cimitile di Nola*, *Inizi dell'arte cristiana e tradizioni locali*, Dortmund-Athena, 147–208.

Lehmann (2004): Tomas Lehmann, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile / Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur*, Wiesbaden.

Lehmann (2010): Tomas Lehmann, "Echte und falsche Bilder im frühchristlichen Kirchenbau. Zu den Bildepigrammen von Prudentius und Paulinus Nolanus", in: Victoria Zimmerl-Panagl und Dorothea Weber (Hrsg.), *Text und Bild. Tagungsbeiträge*, Wien, 99–126.

Lubian (2013): Francesco Lubian, "Il genere iconologico e i suoi rapporti con i *Bildepigramme* dell'Antichità", in: Marie-France Guipponi-Gineste et Céline Urlacher-Becht (eds.), *La Renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris, 211–227.

Lubian (2015): Francesco Lubian, "*Tituli* for illiterates ? The (sub-)genre of *Tituli Historiarum* between *Ekphrasis*, *Iconography and Catechesis*", in: Paola Francesca Moretti, Roberta Ricci and Chiara Torre (eds.), *Culture and Literature in Latin Late Antiquity. Continuities and Discontinuities*, Turnhout, 2015, 53–68.

Pillinger (1980): Renate Pillinger, *Die* Tituli historiarum *oder das so gennante Dittochaeon des Prudentius*. *Versuch eines philologisch-archäologischen Kommentars*, Wien.

Proverbio (2016): Cecilia Proverbio, *I cicli affrescati paleocristiani di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura. Proposte di lettura*, Bibliothèque de l'Antiquité tardive (BAT 33), Turnhout.

Steinmann (1892): Ernst Steinmann, *Die* tituli *und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI Jahrhundert*, Leipzig.

Stella (2017): Francesco Stella, "Le jeu de signification réciproque de l'image et du texte dans la poésie carolingienne", in: Marion Uhlig et Marin Rohde (ed.), *Belles Lettres. Les figures de l'écrit au Moyen Âge*, Wiesbaden, 17–32.

Stella (2021): Francesco Stella, *Il testo dell'immagine. Fonti letterarie per lo studio dell'arte medievale*, Firenze.

Trout (1999): Dennis E. Trout, *Paulinus of Nola. Life, Letters, and Poems*, Berkeley.

Thunø (2011): Erik Thunø, "Inscription and divine presence: golden letters in the early medieval apse mosaic", *Word & Image*, vol. 27, London, 279–291.

Thunø (2015): Erik Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time*, *Network and Repetition*, Cambridge.

Van Dael (1999): Peter C.J. Van Dael, "Biblical Cycles on Church Walls", in: J. Den Boeft and M.L. Van Poll-van de Lisdonck (eds.), *The Impact of Scripture in Early Christianity*, Leiden, 122–132.

Bruno Bureau

Vignettes narratives et représentations figurées, le dialogue entre texte et image dans le *Carmen Paschale* de Sedulius et des ivoires contemporains

La composition des livres 3 et 4 du *Carmen Paschale* de Sédulius (vers 430) tranche de manière assez nette avec ce qui précède et ce qui suit ces livres.[1] Ils comprennent en effet, sous forme de vignettes souvent très brèves, tous les miracles que les évangiles prêtent à Jésus, ainsi que quelques autres passages non miraculeux, mais dont le statut demeure problématique.[2] Les livres 2 et 5 se rapprochent de la construction de Juvencus, en procédant à une narration continue de l'enfance du Christ et des débuts de sa prédication (livre 2), de sa Passion, sa mort, sa résurrection jusqu'à son Ascension (livre 5). Quant au livre 1, il sélectionne, ce qui nous rapproche de nos livres, des miracles de l'Ancien Testament, mais n'établit entre eux aucune continuité narrative. Cette tendance à l'éclatement de la matière en vignettes juxtaposées qui caractérise les livres 3 et 4, mais qui peut se retrouver, comme nous le verrons, dans d'autres passages, rappelle évidemment clairement les célèbres ivoires de la même période comprenant des représentations de scènes de la vie du Christ et en particulier de miracles, que l'on retrouve d'ailleurs sur d'autres supports, coffrets, pyxides etc.[3] Fondamentalement en effet le concept de vignette relève des arts figurés et se trouve transporté par métaphore dans l'analyse littéraire ; cette conception de l'écriture en vignette conduit à une forme de « stylisation des péricopes [qui] s'observe aussi bien dans les arts figurés que dans la poésie hymnique ou épigrammatique ».[4] Mais tout en notant ce rapprochement, S. Labarre[5] indique que la poésie, comme les arts figurés, tend à transmettre un contenu qui dépasse la simple narration / représentation de la scène, pour y mettre en évidence un contenu théologique. Ici se pose la question de la perméabilité des modes de représentation, autrement dit de leur syntaxe propre adaptée à une réception commune : si l'on doit comprendre un contenu théologique en lisant le poème de Sédulius ou en regardant une plaque d'ivoire, cela suppose que

1 Sedulius (2013), Bureau (2020). Sur le poème en général voir en outre Springer (1988) ; Springer (1984) ; et Green (2006).

2 Bureau (2020), Opelt (1976).

3 La bibliographie sur ces objets est considérable, mais bien plus développée sur leur datation et leur technique de fabrication que sur leurs programmes iconographiques ; voir par exemple Cutler (1993), qui remet en perspective certains éléments présents dans le classique Volbach (1952) ; voir aussi Bühl/Cutler/Effenberger (2008).

4 Labarre (2020) 53, à propos de l'ivoire de Paris-Berlin-Nervers étudié ci-dessous.

5 Labarre (2020).

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-003

quelque part un mode herméneutique commun fonctionne, et, plus encore, que ce mode herméneutique puisse interroger le texte par l'image et l'image par le texte.

Pour que soit possible cette intermédialité, qui dépasse tout en l'incluant l'intertextualité, il faut que la lecture et la vision reposent sur un socle commun. Sans remonter au très fameux *ut pictura poiesis* (Hor. *Ars.* 361) qui d'ailleurs parle d'autre chose, Quintilien, dont on sait l'influence sur l'enseignement tardif, consacre une longue section de son livre 8 (3.63–70) à la manière dont la rhétorique produit des images dans l'esprit des auditeurs, qui deviennent des *spectantes*, qui peuvent *intueri* ou *cernere* grâce au discours, dans le cadre non exclusif mais privilégié de l'*euidentia,* qui se donne comme la mise sous les yeux d'un tableau vivant. En un sens, notre propos ici sera de renverser les termes de l'équation : si l'auditeur peut devenir spectateur et « voir », peut-on imaginer que le spectateur « entende » dans l'image un contenu qui dépasse la signification obvie de celle-ci et comment peut-il l'entendre de manière conforme à la tradition ou au dogme qui sous-tend cette représentation ? Autrement dit comment poésie et arts figurés construisent-ils ensemble les conditions de leur propre réception pour que cette réception soit conforme au but attendu ? Dans ce contexte, le concept de *Visual Culture*[6] peut sans trop de difficultés être adapté pour fournir un cadre à cette double lecture, du texte par l'image et de l'image par le texte. Si l'on part du principe, avéré, que les types iconographiques, donc les représentations, à Rome transcendent les supports physiques qui les portent,[7] on peut élargir ce champ jusque dans la représentation en mots, l'*euidentia*, comme poursuite et prolongement de l'image par d'autres moyens. Or ce concept permet une double lecture des textes et des objets : parce qu'ils sont produits par le même groupe socio-religieux et qu'ils participent du même but, défendre et illustrer la foi chrétienne orthodoxe, la réduplication à l'infini des scènes et des motifs est un élément constitutif de cette représentation, qui explique par exemple que les ivoires répètent un certain nombre de scènes canoniques comme nous le verrons,[8] mais en même temps l'écart d'une représentation par rapport aux autres sur tel ou tel point prend un sens tout autre que

6 On peut schématiquement définir cette notion utilisée en sociologie comme l'aspect de la culture qui s'exprime dans les arts visuels, culture étant entendu ici comme les productions qui construisent un groupe comme groupe, ici par exemple les chrétiens comme chrétiens par opposition aux Juifs, aux tenants de la religion traditionnelle, mais aussi à d'autres chrétiens jugés « déviants ». Cette culture visuelle comprend des éléments communs à l'ensemble du groupe élargi (disons la cité, l'empire, l'occident etc.) et d'autres qui vont servir de marqueurs de groupe tant sur les motifs utilisés (les thématiques bibliques par exemple), que sur la manière de les traiter (représenter le Christ avec tel ou tel attribut ou dans telle ou telle attitude).

7 Kinney (2008) 151.

8 La dimension sociale et « politique » au sens large du concept de Visual Culture ne peut évidemment pas être évacuée dans un contexte antique où la religion ne relève pas de la sphère privée, mais de la construction sociale de l'individu. Cf. Kinney (2008) 152 : « Analyses of visual culture typically uncover the work done by images in the constitution and perpetuation of coercive regimes, be they political, social, psychological, or (often) all three ».

purement anecdotique ;[9] en effet, si la pression sociale ou idéologique tend à imposer telles ou telles normes représentatives pour que l'objet soit lu comme il le doit être, s'en écarter devient alors ouvrir un espace d'enrichissement (ou de contestation) du modèle. De ce fait, dans le cadre chrétien qui nous occupe, la culture (visuelle) des spectateurs/auditeurs leur permet à la fois de saisir le modèle, la récurrence, l'attendu, et d'en percevoir la moindre déviation ou inflexion, et ce, à la fois, par rapport à d'autres modèles littéraires et/ou iconographiques, et par rapport au texte référentiel ultime, l'Écriture.[10]

Mon propos sera donc ici d'examiner ce va-et-vient entre texte et image, ce conditionnement sans doute réciproque de l'un par l'autre, en partant du matériau fourni par Sédulius et d'objets, très justement célèbres précisément parce qu'ils constituent des sommets de l'iconographie chrétienne du début du Ve siècle, et parce que leur programme iconographique invite clairement à ce type de comparaison. La réflexion partira de ce qui sépare en apparence le plus le texte poétique sédulien des ivoires, la question de la discursivité. Si plusieurs représentations chrétiennes anciennes jouent sur une forme de discursivité narrative,[11] ce n'est *a priori* pas le cas de nos ivoires qui, au contraire, reposent sur un cloisonnement de la matière, cloisonnement que l'on peut paradoxalement noter comme un élément de composition de la poésie sédulienne.[12] Cette première étape nous servira essentiellement à montrer que les deux modes de représentation appartiennent en réalité à la même culture visuelle, traduite une fois en mots, une fois en images. Il devient alors possible de penser les rapports

9 Ainsi ce qui compte, pour interpréter la portée de l'image, n'est plus l'individualisation de l'objet dans sa date, sa facture etc, mais bel et bien la manière dont il représente et la nature de la représentation qu'il transmet (Kinney [2008] 153).

10 Comme le note Elsner (2006) 284, « Christian art, with its explicit reference to scripture and other texts (commentarial, apocryphal, exegetic), stood in a fundamentally different relation to its subject-matter from pagan art. Christian images illustrated, commented upon, reformulated a pre-existing textual canon, while pagan images were contributions in their own right to an undogmatic culture of relatively unfixed mythical narratives. The viewer's relation to a prior text (always posited by Christian art) and to the initiations and dogmas implied by Christian belief was a remarkable and radical innovation in Roman visual culture. It created of every viewer a potential exegete ».

11 Intéressantes remarques sur ce point à partir de l'illustration des livres chrétiens chez Weitzmann (1957) en particulier p. 88 où il note que la répétition d'un même personnage peut créer une narrativité par delà l'éclatement en vignettes et définit des modes de représentation que nous verrons à l'œuvre ultérieurement (p. 89) : l'omission de détails jugés superflus, la condensation de la scène pour entrer dans des espaces réduits, et la conflation de plusieurs états d'une même scène par effacement des éléments de cadre.

12 La question du cadre et de sa fonction est étudiée de manière très éclairante dans Elsner (2008) à partir du sarcophage de Junius Bassus, de la lipsanothèque de Brescia et de la boîte de Projecta. L'idée de rhetoric of framing (Elsner (2008) 31) permet une double lecture des objets : chaque cadre devient un objet en soi et individualisé, mais la succession de cadres se répétant introduit une forme de discursivité. C'est dans les modalités de mise en place de cette dialectique entre isolement et dialogue des scènes que se trouve l'essentiel de notre réflexion sur la discursivité poétique et figurative.

texte–image en terme de programmes (narratifs, iconographiques et théologiques) et de comparer le choix des scènes et leur traitement, pour faire apparaître les modalités riches d'un dialogue entre expressivité rhétorique et image, mais également de manière inattendue entre texte et intertexte dans le cadre d'une reprise particulièrement difficile à interpréter d'un passage virgilien par Sédulius. Enfin, comme dernière approche, nous verrons à travers l'ivoire Trivulzio de la résurrection conservé au Musée du Castello Sforzesco de Milan (inv. Avori 9) comment l'interprétation visuelle peut reposer sur une véritable intertextualité, autrement dit sur un montage textuel tel qu'on en retrouve à la fois dans la poésie et dans la littérature exégétique du temps.

1 Continuités narratives et exégétiques : sélection et liaison des vignettes

Les trois ivoires de Paris (Louvre, inv. OA 7876, Fig. 1), Berlin (Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, inv. 2719, Fig. 2) et Nevers (Musée des Beaux-Arts) représentent une série de scènes empruntées à la vie du Christ : la crèche et l'adoration des Mages (Nevers), le massacre des Innocents, le baptême de Jésus et les noces de Cana (Berlin), la guérison de l'hémorroïsse, celle d'un paralytique et l'exorcisme du Gadarénien où Jésus envoie les démons dans des porcs (Paris).

Même si le rattachement du fragment de Nevers aux deux autres a parfois été remis en question,[13] il n'en demeure pas moins que la sélection et la succession des épisodes rejoint assez précisément ce que nous lisons chez Sédulius ; ainsi les trois scènes de Paris se suivent exactement ainsi chez le poète, 3.70–128, et si les scènes de Berlin recoupent deux sections non contiguës du poème 2.115–174 et 3.1–11, ce qui les sépare dans le *Carmen Paschale*, mise à part la tentation de Jésus au désert,[14] est constitué par la transposition de discours du Christ très peu aisément représentables. L'ordre des scènes proposé par Paris, hémorroïsse en haut, paralytique au centre et Gadarénien en bas, est en apparence absurde, mais l'examen du dos des trois éléments séparés ne laisse aucun doute,[15] et reçoit une explication définitive si l'on compare les fragments conservés à Paris, Berlin et Nevers avec l'ivoire de reliure

13 Voir Frantová (2015) 156 et discussion chez Gaborit-Chopin (2003) 34–35 ; sur l'appartenance possible de Nevers à une boîte dont il serait le couvercle, voir Sevrugian/Jehle (1994) 57 ; *contra* l'unité de Nevers avec Berlin et Paris, mais sans preuve décisive (*Age of Spirituality* 448). Sur la possible objection que pourrait faire naître l'ivoire faisant partie de la reliure d'Oxford Bodleian Library Douce 176, voir ci-dessous.

14 Cet élément est également absent du programme iconographique du diptyque en cinq parties de Milan, cf. Delbrueck (1951) dont la datation est proche de notre ensemble, voir Frantová (2015)

15 Sevrugian/Jehle (1994) 55–56 contre Elbern (1967) : « er beschreibt trotz richtiger Abbildung der Vorderseite die Reihenfolge, die sich aufgrund des Rückseitenfotos zweifelsfrei feststellen lässt, falsch und nennt Gerasa vor der Gichtbrüchigenheilung ».

Fig. 1: Partie latérale d'un feuillet de diptyque en cinq parties: Miracles du Christ (Guérison de l'Hémorroïsse), Paris, Louvre, OA 7876. © 1985 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010112505 (consulté le 27.05.2025).

d'Oxford Bodleian Library Douce 176 ;[16] sur cette représentation, qui est proche de nos fragments bien que non identique à eux, mais qui a toutes les chances d'être une copie du diptyque en cinq partie original et aujourd'hui perdu,[17] les scènes de la vie

16 Sevrugian/Jehle (1994) 59.

17 Sevrugian/Jehle (1994) 60–61. Une difficulté particulière est posée par Nevers où, de toute évidence, la scène d'adoration des mages se trouve sur le même plan que la scène de la crèche, ce qui n'est pas le cas à Oxford où les deux scènes sont superposées, la crèche constituant le coin supérieur droit de l'objet, tandis que l'adoration des mages en constitue le second tableau du panneau de droite, sous la crèche. On ne peut exclure que la copie ne soit pas absolument parfaite, mais pour les scènes qui vont nous occuper, celles qui sont représentées sur Paris et Berlin, il est très difficile de ne pas voir dans Oxford une copie des éléments conservés tant la reproduction est fidèle. Peut-être peut-on expliquer le décalage ainsi obtenu par la volonté du sculpteur d'Oxford, qui copiait un diptyque en cinq parties, d'ajouter une vignette, celle d'en-haut à gauche, *ecce uirgo concipiet* porté par un prophète, car de toute évidence la partie gauche de Nevers est tronquée et devait donc constituer un panneau central sur le modèle de ce que l'on voit sur Oxford, mais avec un autre programme. Si l'on compare au diptyque en cinq parties intégralement conservé de Milan, cette hypothèse prend quelque vraisemblance, car, à Milan, l'enfant Jésus se trouve au centre de la vignette, alors qu'à Nevers il est sur le côté, laissant supposer un autre tableau, par exemple Marie et Joseph ou une annonciation, ce qui expliquerait la modification observée par Oxford qui a voulu réintroduire dans la Nativité Marie et Joseph. Or ce type de représentation de l'enfant seul est attesté parmi les trois types de représentations anciennes,

Fig. 2: Panneau en relief avec des scènes du Christ, 1er tiers du 5e siècle, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, inv. 2719. © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst / Antje Voigt, CC BY-SA 4.0, https://id.smb.museum/object/1437500 (consulté le 27.05.2025).

du Christ se lisent selon une rotation horaire : annonciation et crèche en haut ; puis en descendant sur la droite, adoration des mages, massacre des innocents, baptême de Jésus, noces de Cana ; en allant de droite à gauche en bas, la tempête apaisée et la résurrection du fils d'un centurion ; puis en remontant sur le panneau gauche, le Gadarénien, le paralytique et l'hémorroïsse. Ainsi l'ordre transmis pour Paris, et confirmé par l'examen du dos des plaques, trouve une confirmation quasiment certaine et explique l'absurdité apparente de l'agencement du panneau. La succession des péricopes évangéliques devient alors : Matt. 2.16–18 (les Innocents), Matt. 3.13–17 (le baptême), Jn. 2.1–11 (Cana), Matt. 8.28–32 (les porcs), Matt. 9.2–7 (le paralytique), et Matt. 9.20–22 (l'hémorroïsse). Ce programme invite clairement à rapprocher le choix iconographique opéré par le sculpteur des choix opérés par le poète : insérer le miracle des noces de Cana comme premier signe opéré par Jésus (cf. Jn. 2.11) correspond exactement à la construction par le poète qui ouvre ainsi ses livres 3 et 4 consacrés aux miracles de Jésus.[18] La succession des épisodes ensuite, telle qu'on peut la recon-

(voir Varalis [2021] 56) mais à l'époque de l'ivoire d'Oxford il n'était sans doute plus possible de représenter la nativité sans les parents de l'enfant Jésus.

18 Sedul. *Carm. pasch.* 3.1–4 : *Prima suae Dominus thalamis dignatus adesse / Virtutis documenta dedit conuiuaque praesens / Pascere, non pasci ueniens, mirabile ! Fusas / In uinum conuertit aquas*:

struire à partir d'Oxford, suppose que dans les parties perdues se trouvaient au moins la tempête apaisée et la résurrection du fils du fonctionnaire et probablement la guérison d'un lépreux et celle de la belle-mère de Pierre, scènes qui constituent également la matière de la narration sédulienne.[19] On peut donc en conclure que le projet iconographique et le projet poétique puisent à la même source d'inspiration : raconter l'enfance du Christ jusqu'au début de sa prédication (Sédulius livre 2), puis dresser un catalogue de ses miracles (Sédulius livre 3).

Une fois admis que les deux objets, le poème et l'ivoire, sont comparables, la question de la discursivité se pose autrement. L'encadrement très soigné des scènes dans l'ivoire invite à les lire comme chacune indépendante des autres,[20] ce qui est également caractéristiques des scènes de miracles chez Sédulius : ainsi les noces de Cana n'ont aucune formule qui les lie au livre 2, la scène du paralytique est « reliée » à la scène des Gadaréniens par *ecce aderant* (3.89), mais pour le lien entre la tempête apaisée et les Gadaréniens le poète use d'une véritable formule narrative de transition (*Carm. Pasch.* 3.70–73) :

> *Interea placido transuectus marmore puppem*
> *Liquerat et medios lustrabat passibus agros,*
> *Cum procul e tumulis gemino stridore ruentes*
> *Prosiluere uiri*
>
> Pendant ce temps, après avoir été transporté sur l'étendue de marbre d'une mer tranquille, il avait quitté le navire et de ses pas parcourait les champs, quand, de loin, depuis des tombeaux, se précipitèrent en un double sifflement, deux hommes qui bondirent à sa rencontre.

19 Mais dans quel ordre ? L'ordre proposé par Oxford n'est pas cohérent, car la résurrection du fils du fonctionnaire devrait se trouver avant la tempête qui se relie clairement avec l'épisode des porcs. On retrouve exactement la même difficulté à la fois au registre inférieur (avec la tempête qui n'est pas à sa place ou prend trop de place) et au registre supérieur avec l'annonciation qui prend là encore trop de place par rapport au matériau iconographique fourni par Nevers. Il y a donc fort à parier que l'original qu'a copié Oxford présentait les scènes dans cet ordre au registre inférieur : la guérison du fils du centurion, une ou deux possible(s) autre(s) scène(s) et la tempête apaisée. La modification que nous supposons opérée par Oxford au registre supérieur a de fait jeté un trouble certain dans un programme iconographique qui avait sans doute été soigneusement pensé : en haut l'annonciation et la naissance miraculeuse du Christ adoré par les mages, à droite, en descendant, le massacre des Innocents qui pose le Christ comme « venant apporter un glaive », puis deux éléments de sa manifestation, son baptême et Cana ; en bas la série de ses miracles qui commence de manière logique : lépreux, fils du centurion, belle-mère de Pierre, tempête apaisée, puis l'ordre transmis par Berlin. Sur ce plan, le diptyque à cinq parties de Milan n'aide guère à la reconstruction car, même s'il est proche dans le temps, sa composition paraît avoir été assez différente, cf. Sevrugian/Jehle (1994) 60 ; la structure même de Nevers qui montre clairement un coin de l'objet interdit de rapprocher la structure inférieure et supérieure de Milan et celle de l'objet perdu dont proviennent nos ivoires car les scènes centrales à Milan sont encadrées de médaillons, alors que tout porte à croire que, dans notre objet primitif, comme encore même de manière remaniée dans Oxford, la narration était continue.

20 Elsner (2008) 29 ; mais Weitzmann (1957) 88 soulignait judicieusement que la notion de cadre pouvait être dépassée par exemple par la répétition d'un personnage, voir ci-dessous.

Le soin mis à relier cette scène à la précédente souligne donc que l'écriture en vignette est un choix littéraire lié à la nature de certaines scènes, et qui a donc un sens, celui très probablement d'attirer le regard sur la scène elle-même plutôt que sur la continuité narrative,[21] de créer des cadres plus qu'une frise pour parler en termes visuels, tout en maintenant une forme d'unité de l'ensemble par la liaison, même minime, des épisodes, qui fait qu'il s'agit d'un récit et non de *tituli* qui isoleraient chaque scène. Or l'ivoire de Paris-Berlin propose une réflexion du même type avec sa syntaxe propre : l'encadrement des scènes conduit à les isoler et à en faire six tableaux lisibles en soi et interprétables individuellement, mais un mince détail crée une forme de continuité narrative entre les scènes ; ainsi le pied du Baptiste et celui de Jésus baptisé dépassent légèrement dans le cadre, comme le pied de Jésus dans les noces de Cana, celui du paralytique et de Jésus, ou le bas du manteau de l'hémorroïsse et les pieds de Jésus ; plus nettement encore dans l'épisode des porcs (comme chez Sédulius où le lien est plus fort), Jésus semble entrer dans le cadre et non y être déjà, reliant ainsi cet épisode à celui qui précède, ce qui renforce ma conviction que, dans l'original perdu, il s'agissait de la tempête apaisée et non de la résurrection du fils du centurion comme dans Oxford. Comme cela a déjà été noté,[22] l'ivoire de la résurrection de Milan nous permettra de comprendre mieux ce mécanisme et les effets virtuoses que l'on peut en tirer, et il suffit ici de relever ce procédé discursif pour établir la parenté de structure entre ivoire et poème.

Nous voyons donc, à travers ces deux exemples, que le poète vise à créer un effet qui ressemble à celui des ivoires ou des représentations figurées, ce qui implique qu'il vise à provoquer chez le lecteur le même mode de lecture.[23] Le texte est une série de méditations sur les épisodes de la vie du Christ qui peuvent se détacher les unes des autres dans un premier mode de lecture, et être appréciées comme autant de chefs-d'œuvre poétiques traduisant la merveille du salut, mais la continuité visuelle est également convoquée car les petites scènes prennent place dans un ensemble plus vaste qui leur donne sens, le diptyque en cinq parties ou le poème entier. L'influence d'un mode d'expression sur l'autre ne fait aucun doute si l'on compare le poème de Sédulius avec celui, antérieur, de Juvencus où, au contraire, la diction épique impose des éléments de forte liaison entre les épisodes,[24] et celui postérieur d'Arator, qui, en

21 Bureau (2020).

22 Brenk (2012) 249.

23 Sedulius (2013).

24 Green (2006) ; voir par exemple Iuvenc. 2.43–45 : *Iam Gerasenorum steterat sub litore puppis; / Ecce sed egresso iuuenis (mirabile dictu) / Occurrit* (déjà le navire s'était posé sur le rivage des Gérasséniens, voici que tandis qu'il débarquait un jeune homme accourt (merveille !) ; 2.74–76 : *Orabant pauidi, regionem linqueret illam. / Inde domum repedat terrarum lumen Iesus. / Ecce reuertenti iuuenis torpentia membra* (ils le priaient dans leur frayeur de quitter cette région ; alors il retourne à la maison, lui Jésus la lumière des terres : et voici que, comme il revenait, un jeune homme aux membres affaiblis . . .) ; 2.380–383 : *Implorat lacrimans, certamque uenire salutem / Defunctis etiam poscebat munera Christi. / Haut mora, consurgens graditur seruator Iesus. / Progressi mulier sequitur uestigia*

apparence, fonctionne de la même manière que Sédulius par vignettes, mais où les vignettes correspondent non pas à une visualisation de la scène, mais à la construction d'une série de sermons sur les *Actes*.[25] Sédulius représente donc un moment particulier de cette forme d'intermédialité : le discours exégétique, qui s'insère chez lui plus explicitement que chez Juvencus,[26] sans aller jusqu'à des formes de sermons versifiés, tend à isoler les péricopes sous la forme de tableaux dont on va proposer une illustration commentée. Or, bien que les ivoires puissent à première vue passer pour purement illustratifs, ils reproduisent par leur technique propre exactement le même processus d'isolement de péricopes et d'exégèse ponctuelle,[27] ce que nous allons pouvoir observer de manière évidente avec la scène du massacre des Innocents.

2 Le massacre des Innocents : intermédialité et intertextualité

Le récit que donne Sédulius du massacre des Innocents est à bien des égards surprenant et mérite d'être cité dans son intégralité, même si (et parce que) sa longueur est inhabituelle pour une scène sédulienne (2.107–130) :

Ergo ubi delusum se comperit, impius iram
Rex aperit (si iure queat rex ille uocari,
Qui pietate caret, propriam qui non regit iram)
Ereptumque gemens facinus sibi, ceu leo frendens,
Cuius ab ore tener subito cum labitur agnus,
In totum mouet arma gregem manditque trahitque
Molle pecus, trepidaeque uocant sua pignera fetae
Nequiquam et uacuas implent balatibus auras:
Haut secus Herodes Christo stimulatus adempto
Sternere collisas paruorum strage cateruas
Immerito non cessat atrox. quo crimine simplex
Turba perit? cur qui uixdum potuere creari
Iam meruere mori? furor est in rege cruento,
Non ratio; primosque necans uagitus et audens
Innumerum patrare nefas puerilia mactat

seruans, . . . (il l'implore en pleurant, et que lui vienne un salut assuré, il réclamait aussi pour les morts les présents du Christ. Sans attendre le sauveur Jésus se lève et se met en route ; comme ils marchaient, une femme le suit, s'attachant à ses pas . . .)

25 Hillier (1993) ; Schwind (1990) ; Deproost (1990); Bureau (1997).

26 Sur la présence discrète d'éléments exégétiques chez Juvencus, voir Green (2006); Hilhorst (1993); Roling (2006) ; pour Sédulius voir par exemple Mazzega (1996).

27 Peu d'études sont consacrées à cet aspect des ivoires que nous lisons ici, outre Labarre (2020), déjà cité, de très intéressantes et stimulantes analyses sont fournies par exemple par Baert (2010) et Baert (2007); Murcia (s. d.); Varalis (2021) et surtout Brenk (2012) sur lequel nous reviendrons.

Milia plangoremque dedit tot matribus unum.
Haec laceros crines nudato uertice rupit,
Illa genas secuit, nudum ferit altera pugnis
Pectus et infelix mater (nec iam modo mater)
Orba super gelidum frustra premit ubera natum.
Quis tibi tunc, lanio, cernenti talia sensus?
Quosue dabas fremitus, cum uulnera feruere late
Prospiceres arce ex summa uastumque uideres
Misceri ante oculos tantis plangoribus aequor?

Alors quand il se vit trompé, le roi impie / Déploya sa colère (si l'on peut nommer roi / Un homme sans piété qui sur sa propre colère ne sait comment régner) / Il gémit en voyant lui échapper son crime, comme un lion rugissant / Quand soudain de sa gueule glisse le doux agneau, / Porte ses coups sur le troupeau entier, dévore et entraîne / L'inoffensif bétail – les brebis apeurées appellent leurs petits / (En vain !) et de leurs bêlements elles saturent l'air–. / Ainsi Hérode, stimulé de voir le Christ lui échapper, / Il ne cesse, cruel, de frapper d'un inique massacre / La troupe des enfants. Quel crime fait périr / Cette innocente troupe ? Pourquoi devoir mourir / Quand à peine on est né ? Le roi sanguinaire est proie de la folie / Et non de la raison; en tuant dès le premier vagissement / En osant des sacrilèges sans nombre, il immole / Des milliers d'enfants et une seule plainte accable tant de mères. / L'une s'arracha les cheveux et dénuda sa tête, / L'autre griffa ses joues, une autre de ses poings / Bat sa poitrine nue, mère infortunée qui déjà n'est plus mère, / Et sur son sein gonflé serre en vain un enfant déjà froid. / Que ressens-tu, bourreau, en voyant de tels crimes ? / Comment rugissais-tu, quand tu voyais au loin / Du haut de ton palais les blessures brûler et sur la vaste plaine / Devant tes yeux tant de plaintes mêlées ?

J'ai déjà eu l'occasion d'analyser en détail les données exégétiques de cette scène,[28] je me borne ici à souligner les éléments essentiels pour mon présent propos : 1-le roi est explicitement désigné comme acteur de la scène et non simple ordonnateur comme dans Matt. (*sternere . . . non cessat atrox*)[29] 2-les enfants qui sont massacrés sont des nouveaux-nés et non des enfants dont l'âge est compris entre la naissance et deux ans (*primosque necans uagitus*)[30] 3-le poète insiste particulièrement sur la douleur des femmes en un tableau fragmenté (*haec, illa, altera*) et remplace la citation biblique de Matt. par une évocation pathétique de la douleur des mères,[31] 4-le poète indique de quel genre de mort les Innocents ont été tués (*collisas* : frappées contre <le sol>) ce que ne fait pas Matt., 5-le poète conclut son récit avec une citation pratiquement mot

28 Bureau (2019).

29 2.16 : *mittens occidit omnes pueros* (il *envoya* tuer tous les enfants).

30 Matt. 2.16 : *a bimatu et infra secundum tempus* (en partant de l'âge de deux ans et au-dessous).

31 Matt. 2.17–18 : *tunc adimpletum est quod dictum est per Jeremiam prophetam dicentem uox in Rama audita est ploratus et ululatus multus Rachel plorans filios suos et noluit consolari quia non sunt* (alors s'accomplit ce qui a été dit par le prophète Jérémie quand il dit « une voix a été entendue dans Rama et des pleurs et un grand gémissement : c'est Rachel pleurant ses fils et elle n'a pas voulu être consolée, parce qu'ils ne sont plus »).

pour mot d'un passage du livre 4 de l'*Enéide* dont on voit mal le lien puisqu'il s'agit de la fureur et de la douleur de Didon lorsqu'elle voit les préparatifs de départ d'Enée.[32]

Or, parmi ces cinq éléments, quatre présentent une illustration très claire dans l'ivoire de Berlin : 1-Hérode est bien l'acteur de la scène puisqu'il est représenté comme assistant à celle-ci, alors que rien dans Matt. ne dit qu'il était présent (et que tout porte à croire qu'il ne l'était pas), et c'est son geste qui manifeste l'ordre qu'il donne ; 2-l'ivoire représente des nouveaux-nés, que ce soit l'enfant que tient le soldat d'Hérode ou celui qui a été jeté au sol : leur nudité souligne cet aspect avec un renvoi évident au livre de Job ;[33] 3-la douleur des femmes est représentée dans un souci d'individualisation qui rappelle le geste du poète, même si, faute de place, le sculpteur n'a pu en représenter que deux : l'une lève les bras et sa bouche ouverte laisse supposer un cri, tandis que l'autre est présentée les bras le long du corps dans une attitude qui évoque plutôt les pleurs. 4-les enfants sont projetés au sol, comme en témoigne le geste du soldat et le cadavre situé aux pieds d'Hérode, ce qui renvoie non pas au texte de Matt., mais à des antécédents psalmiques et prophétiques et à l'hymne de Sédulius *a solis ortus cardine* 37–40,[34] où le poète note le même genre de mort.[35] Ces rapprochements sont évidemment bien trop nombreux et précis pour être fortuits, et il faut donc admettre que la représentation de l'ivoire et celle de Sédulius se trouvent réunies par une intermédialité où la poésie nourrit (ou se nourrit de) l'iconographie et vice-versa, dans le cadre d'une *Visual Culture*, partagée ici d'une part par le sculpteur et ceux qui seront appelés à voir l'ivoire, d'autre part par le poète et ses auditeurs.[36] Or cette culture n'est pas seulement une culture évangélique (reconnaître la scène),

32 4.408–411: *Quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus, / Quosue dabas gemitus, cum litora feruere late / Prospiceres arce ex summa, totumque uideres / Misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!* (Que ressens-tu, Didon, en voyant de tels actes ? / Comment gémissais-tu, quand tu voyais au loin / Du haut de ton palais les rivages brûler et sur la vaste plaine / Devant tes yeux tant de cris se mêler ?).

33 1.21 : *nudus egressus sum de utero matris meae et nudus reuertar illuc* (nu je suis sorti du ventre de ma mère, et nu j'y retournerai).

34 *Caterua matrum personat, / Collisa deflens pignora, / Quorum tyrannus milia / Christo sacrauit uictimam* (la troupe des mères fait entendre son cri, pleurant ses enfants écrasés contre le sol, dont le tyran a consacré au Christ des milliers, offerts en victimes).

35 Delbrueck (1951) 100–104 donne une analyse très complète du thème dont il suffit ici de retenir le possible renvoi à Ps. 136 (137).9 *allidet paruulos tuos ad petram* (il jettera tes enfants contre le rocher) et Isa. 13.16 (*infantes eorum allidentur in oculis eorum* (leurs enfants seront jetés sur le sol sous leurs yeux) ; il faut cependant prendre en compte une différence de contexte en particulier pour le psaume où le massacre des enfants est positif, car il marque la vengeance que Dieu exerce contre les ennemis de son peuple, alors que, dans la prophétie, il s'agit des signes terrifiants qui accompagneront le Jour du Seigneur ; l'articulation exégétique ici est donc particulièrement complexe. On notera également que Lactance *Inst.* 4.21.4 dit *diripere* (déchirés) ce qui suppose une mort totalement différente et, tout près de notre poète et de l'ivoire, Prudence (*Cathem.* 12.93–132) connaît lui trois types de morts pour les enfants, mais celle par projection au sol est la moins développée.

36 Il est évidemment impossible d'affirmer ici une influence directe de l'un sur l'autre, quelle qu'en soit la direction d'ailleurs, mais elle reste évidemment possible.

c'est une culture biblique (interpréter la scène) qui rappelle par exemple que dans Isa. 13, 16, le massacre des enfants jetés au sol signale la venue du Jour du Seigneur, ce qui est bien le cas du massacre des Innocents qui accompagne la venue du Seigneur. Ainsi le poète et le sculpteur ne sont ni des paraphrastes ni des illustrateurs, ils sont de véritables commentateurs de la scène.

Le dernier élément, le plus troublant, peut nous montrer, à titre d'hypothèse, jusqu'où on peut envisager d'étendre la *Visual Culture* et son influence, dans le cadre de nos représentations. La citation virgilienne, même si elle peut se comprendre en contexte,[37] demeure incongrue et pourrait passer pour une maladresse d'un auteur trop savant qui veut montrer sa culture classique. Or deux éléments figurés peuvent ici être rapprochés de Sédulius : la mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome et une illustration du « Virgile du Vatican » (Vat. Lat. 3225). Si la partie gauche de la mosaïque représentant le massacre des Innocents (la partie où l'on voit le roi) a été endommagée et restaurée,[38] il n'en va pas de même de la partie droite qui va essentiellement nous intéresser ici (Fig. 3).

Fig. 3: Arc triomphal de sainte Marie majeure le massacre des Innocents, Rome, Basilica di Santa Maria Maggiore. © Wikimedia commoons / MM, CC BY-SA 3.0, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleSxRegistro3.jpg (consulté le 27.05.2025).

Notons d'abord les points de convergence et de divergence entre Sédulius et Berlin d'une part et l'image ici représentée : le roi est présent (même s'il fait partiellement

37 Bureau (2019).
38 Spain (1979).

partie de la zone restaurée, il n'y a aucune raison de douter qu'il ait eu à peu-près cet aspect dans l'original tant la représentation est figée) et donne l'ordre de tuer les enfants ; toutefois rien n'indique comment ils sont tués car le garde se contente de tendre la main vers l'un des enfants et on ne voit pas de quelle manière ils périssent. De plus, les enfants ne sont clairement pas tous des nouveaux-nés : l'enfant le plus proche du garde tient assis et celui qui est juste à côté de lui semble plus jeune, tandis que le troisième, tout à fait au bord de la représentation, est clairement un nourrisson. Enfin les mères, qui ici sont représentées au nombre d'une vingtaine, ne présentent pas la même *variatio* dans l'expression de leur deuil ; au contraire le mosaïste semble leur donner à toutes une forme de tristesse hiératique qui contraste singulièrement avec le pathos du poème et de l'ivoire. Il y a donc, entre la mosaïque et les deux autres images, des différences sensibles qui relèvent sans doute du fait que, dans ce cas, on est dans une représentation « officielle » qui doit rester au plus près du texte évangélique sans le commenter, alors que l'ivoire et le poème laissent une place plus grande à l'interprétation.[39]

Un détail attire alors notre attention : à l'extrême droite de la représentation, une femme est représentée de façon étrange, tournée dos à la scène principale comme si elle refusait de la regarder. L'interprétation de cet élément est délicate, mais faut-il même l'interpréter dans la logique d'une illustration de la scène évangélique ? C'est ici qu'intervient le « Virgile du Vatican » et son programme illustratif. La parenté entre le style iconographique des deux programmes a été déjà remarquée, et une datation très proche des mosaïques, de l'ivoire et du Virgile est extrêmement probable, ce qui les rattache très clairement à la même *Visual Culture*.[40] Or, dans l'illustration du folio XVI^{r}, on reconnaît aisément Didon accueillant les Troyens : la reine est assise sur son trône sans doute accompagnée d'Anna, devant elle se tiennent trois Troyens reconnaissables pour deux d'entre eux à leurs bonnets phrygiens, et vers le bord droit de l'image, un personnage tourne totalement le dos à la scène et paraît s'intéresser prioritairement à autre chose, peut-être la flotte que l'on aperçoit au loin.[41] Ce qui est étonnant est bien la similitude iconographique des deux scènes : un personnage

39 Spain (1979) 521 remarque à très juste titre, contre une partie de la critique, que la représentation de scènes tirées des apocryphes dans le programme iconographique « officiel » de la basilique est très improbable, et qu'il est d'ailleurs facile de rattacher à des scènes du canon scripturaire ce qui a pu être pris pour des emprunts aux apocryphes. Or le diptyque en cinq parties de Milan introduit des éléments issus d'apocryphes cf. Delbrueck (1951), ce qui permet de penser que ces objets, dont la finalité n'est d'ailleurs pas claire, relèvent de programmes iconographiques plus libres quoique très probablement contrôlés par les autorités ecclésiastiques, ce que confirme les libertés prises dans notre scène avec le strict récit évangélique. Sur la présence des apocryphes dans l'iconographie mariale, mais après 431, voir Frantová (2015) 141.

40 Levin (1985).

41 Une numérisation extrêmement bien réalisée de ce manuscrit est accessible sur le site de la Bibliothèque Apostolique https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225; la qualité de l'image permet de saisir très précisément le détail de la représentation.

royal dont le manteau est sombre, un groupe face à lui, et surtout un personnage qui semble se désintéresser de la scène. Bien évidemment s'ajoute dans le cas de la mosaïque la figure centrale du soldat qui relie le roi aux femmes et qui ne trouve pas son équivalent dans la peinture, mais on ne peut que noter que les couleurs des vêtements de ce soldat se retrouvent dans les couleurs de ceux des personnages qui font face à Didon. Peut-on alors émettre l'hypothèse que le mosaïste ait eu en tête une représentation traditionnelle de l'arrivée des Troyens devant Didon,[42] telle qu'on la voit dans le Virgile,[43] et s'en soit inspiré pour animer sa représentation du massacre des Innocents ? Dans ce cas, on comprendrait mieux, si le lien a pu être établi déjà dans la *Visual Culture,* le recours par le poète au passage virgilien. Mais on pourrait aussi supposer que le mosaïste ou son commanditaire ont trouvé le rapprochement déjà fait entre Didon et Hérode et l'ont mis en image de façon intermédiale dans leur représentation. En l'état, la chose est indécidable, mais il est absolument évident qu'il se dessine ici un triangle à la fois intertextuel et intermédial entre évangile, *Enéide* et commentaire du texte sacré que ce soit par l'image ou par la poésie. Que l'on passe d'une sphère culturelle à une autre, tant dans la représentation que dans le texte, ne pose d'ailleurs, comme on le sait bien aujourd'hui, aucune difficulté au Ve siècle.[44]

Quel peut être alors le sens de cet emprunt que l'auteur de l'ivoire ignore, mais qui semble bien animer à la fois Sédulius et le mosaïste de Sainte-Marie-Majeure ? Dans les deux cas, il s'agit d'une confrontation du vrai roi en puissance choisi par Dieu/les dieux (Jésus qui ne s'est pas encore manifesté, Enée qui est encore en devenir) avec un roi/une reine terrestres qui représentent des passions terrestres : amour passionné pour Didon, colère jalouse pour Hérode. On m'objectera que le Christ n'est précisément pas présent au massacre des Innocents, mais à la fois Sédulius et le mosaïste imposent sa présence, ce qui, à mon sens, appuie l'analogie. Sédulius commente

42 Il est en effet extrêmement possible que le Virgile du Vatican tire son programme iconographique de manuscrits antérieurs, pour nous aujourd'hui perdus, et qui fournissaient tout un répertoire d'illustrations des poèmes virgiliens ; voir Weitzmann (1957) 91.

43 Elsner (2008) 31 note très justement à propos du sarcophage de Bassus, antérieur à nos images : « It speaks of a Christianity inserted into the traditional norms, rather than one that extirpates or replaces them ». On pourrait dire exactement la même chose ici du rapport entre la mosaïque et le Virgile. Et de la même façon Weitzmann (1957) 86 : « It cannot be emphasized strongly enough that in illustrating the Bible the Christians did not invent a new branch of art, but continued a then firmly established tradition of Hellenistic-Roman book production which, therefore, had first to be outlined and the method of its reconstruction to be explained in order to see the beginnings of Christian book illumination in the right perspective ».

44 Elsner (2006) 306 n'hésite pas à parler de « bricolage » qu'il définit ainsi : « Elements are borrowed and adapted from the great quarry of the Roman past—literally so in the case of *spolia*, but also by means of imitation and the reuse of formal traits. Both forms of appropriation—the actual and the virtual— are subjected to creative transformation not only by their new placings and contexts, but also through specific recuttings in the case of *spolia* and the development of reused motifs into new forms—for instance, that of such distantly borrowed models as cage-cups and earlier opus-sectile into their heirs at St Sophia ».

en effet la scène du massacre en ces termes (2, 131–133) : « Bien qu'absent au moment où la vie des bébés s'éteignait, le Christ était présent, car toujours il prend sur lui les dangers que courent les saints et il sent les châtiments qui viennent frapper le corps d'autrui ».[45] Or dans la mosaïque, au centre de la représentation, apparaît un enfant vêtu très différemment des autres, il porte une sorte de toge blanche avec une rayure noire, alors que les deux autres enfants visibles sont vêtus de couleurs vives. Or cette tenue est exactement celle que porte l'enfant Jésus, cette fois évidemment reconnaissable, dans la scène de l'adoration des Mages : il est assis sur un trône et près de lui sa mère en habits sombres. Cette idée, commune aux deux modes de représentation, que le Christ est absent/présent dans la scène permet évidemment de repenser le massacre comme une confrontation du prince de ce monde avec le vrai roi des cieux,[46] et crée donc une sorte de substrat possible au remploi de la confrontation Didon-Enée, qu'il nous semble possible de déceler dans la mosaïque et que nous lisons explicitement dans le poème de Sédulius.

Si nous tirons des conséquences de ces analyses de la scène du massacre des Innocents en termes de correspondance entre les modes d'expression, il apparaît clairement que poésie et image relèvent de la même syntaxe narrative et herméneutique. Autrement dit, mots et images racontent selon les mêmes principes, et éclairent le texte biblique selon les mêmes correspondances établies dans le corpus biblique et dans le corpus profane, convoqués en même temps, mais évidemment avec des fonctions différentes. Cela suppose que le corpus iconographique soit aussi bien maîtrisé par les peintres et mosaïstes que les poètes maîtrisent le corpus littéraire, ce qui ne fait aucun doute, mais également que les deux arts puissent dialoguer, se nourrir mutuellement les uns des autres et donc échanger (selon quel mode?). L'avantage ici de la notion de *Visual Culture* est d'élargir le champ d'investigation de l'analyse textuelle, en supposant, ce qui n'est pas nouveau, que les poètes aient pu s'inspirer d'œuvres figurées, mais plus profondément qu'ils aient intégré un ensemble de représentations figurées, une culture, dont ils mobilisent des éléments non forcément contigus à l'origine, mais qu'ils rapprochent. A l'inverse, croiser *Visual Culture* et culture littéraire (orale ou écrite peu importe) élargit le champ de l'analyse iconographique en permettant de postuler que les artistes des arts figurés baignent dans un ensemble textuel (pris au sens large de textes lus, entendus, connus directement ou indirectement) et que cet ensemble textuel leur permet d'adapter des modèles à de nouvelles nécessités figuratives et de contribuer à leur tour à l'exégèse sans se contenter purement et simplement d'illustrer des exégèses antérieures. C'est ce que nous allons voir avec l'ivoire

45 *Extinctisque tamen quamuis infantibus absens, | Praesens Christus erat, qui sancta pericula semper / Suscipit et poenas alieno in corpore sentit*.

46 Cette dimension est évidente dans la comparaison choisie par Sédulius pour dépeindre Hérode, voir Bureau (2019).

issu de la collection Trivulzio, conservé au musée des arts décoratifs de Milan et qui représente une scène au tombeau du Christ (Museo dei arti decorative, inv. avori 9, Fig. 4).

3 L'ivoire de la résurrection de Milan, exégèse et prédication

De format bien plus réduit, puisqu'il ne comprend conservé qu'un panneau avec deux cadres, et qu'on n'a aucune idée s'il s'insérait dans un ensemble plus vaste et dans quel ensemble, cet ivoire a été souvent cité pour s'interroger sur sa provenance, sa technique et son lien avec d'autres ivoires, mais n'a été que tardivement l'objet d'une étude de son programme iconographique et de son sens possible.[47]

Son propos est pourtant extrêmement original tant dans son sujet que dans la manière dont il est traité. Le registre inférieur présente un personnage assis que l'on a identifié parfois à un ange, mais qu'il faut, en raison du rouleau qu'il tient dans la main gauche, identifier au Christ ressuscité,[48] qui s'adresse à deux personnages féminins voilés, dont l'un fait très clairement le geste de la proskynèse,[49] jusqu'à pratiquement toucher le bout du pied du Christ et le bas de son manteau. L'autre personnage est présenté dans une attitude qui laisse supposer qu'elle va à son tour se prosterner devant le Christ. Derrière ces trois personnages, on voit clairement un tombeau romain sous la forme d'un édifice carré surmonté d'une tour lanterne ronde ;[50] la porte de ce tombeau est entrouverte et trois scènes sont nettement visibles, gravées sur les battants des portes, elle-même entourée de montants et d'un linteau dont le décor rappelle celui du cadre qui délimite les images. Sur ces représentations présentes sur les portes, on reconnaît aisément la résurrection de Lazare (Jn. 11, 1–44), Zachée dans son arbre (Lc. 19, 1–10), et une troisième scène qui pourrait être un *noli me tangere* (cf. Jn. 20, 17) ;[51] le registre supérieur représente, devant un édifice rond qui est en fait la tour lanterne du mausolée, deux soldats plus ou moins agenouillés et reconnaissa-

47 Brenk (2012). Je rejoins dans l'ensemble l'interprétation que l'auteur donne du programme, mais, sur deux points au moins, il me semble que l'on peut éclairer autrement cette scène, voir ci-dessous.

48 Brenk (2012) 246, qui reprend Schiller (1971) qui écrit à propos de la main du personnage : « Aber sie hält den *rotulus*, der als Attribut des Lehrers nicht dem Engel zukommt, sondern ein Christusattribut ist. Ebenfalls können die Proskynese der einen Frau und die Verehrungsgeste der anderen Maria sowie die des einen der Wächter, die auf dem Dach vor dem oberen Geschoss knien, nur Christus gelten. Ein Engel wird niemals in dieser Weise verehrt (Apoc. 22, 8) ».

49 Brenk (2012) 248. Sur le manteau voir ci-dessous.

50 Sur le lien de ce tombeau avec un édifice comme par exemple le mausolée de Sainte Constance à Rome, voir Brenk (2012) 250.

51 Cette identification proposée par Brenk (2012) 251 à défaut d'être absolument certaine, contrairement aux deux autres nous le verrons, est hautement plausible.

Fig. 4: Femmes au Saint-Sépulcre. Diptyque en ivoire. Milan, Museo dei arti decorative, inv. Avori 9.
© Wikimedia commoons / Marsyas, CC0 1.0, https://it.wikipedia.org/wiki/File:Christian_diptych_Milan.jpg (consulté le 27.05.2025).

bles à leur tenue et à leur lance. Chacun tend la main vers le registre inférieur mais l'un des soldats celui de droite, qui se trouve sous un étrange arbre, a peut-être les yeux fermés, l'autre, celui de gauche a de façon certaine les yeux ouverts et, de manière tout aussi étrange, son manteau militaire semble agité par le vent,[52] qui n'atteint pas l'autre soldat. Au-dessus des deux soldats et de la tour, l'*imago bouis,* et l'*imago hominis* représentent Luc et Matthieu, laissant supposer qu'un autre panneau perdu, dont le sujet pouvait être l'Ascension,[53] présentait Marc et Jean.

Si l'on revient au détail de tous ces éléments, cette image est extrêmement surprenante.[54] On a pu la comparer à l'ivoire Reider,[55] mais ce qui frappe surtout ici, ce sont les différences entre les deux scènes. L'ivoire Reider présente, en une seule et même scène, à la fois l'épisode ici représenté et l'Ascension ; les portes du tombeau (qui ressemble tout à fait à celui de l'ivoire Trivulzio) sont fermées et il y a trois femmes, les myrrophores, face au personnage masculin. L'arbre et les soldats sont traités de façon très différente ; des oiseaux picorent les fruits de l'arbre et les soldats sont certes l'un éveillé et l'autre endormi, mais aucun des deux ne montre la scène, comme dans notre représentation. Nous avons donc ici une représentation singulière dont les particularités ne peuvent se réduire à l'interprétation d'un type iconographique.

Le premier détail étonnant est l'usage du cadre qui introduit un élément essentiel de cette représentation, son abstraction. La frise qui sépare le registre supérieur du registre inférieur peut très aisément s'interpréter comme la frise qui décore la corniche de l'édifice du tombeau, plaçant ainsi les gardes sur le toit de l'édifice, en même temps que l'étrange arbre placé derrière le soldat endormi. Cette représentation est narratologiquement absurde (que feraient les gardes sur le toit du tombeau ?), mais

52 Brenk (2012) 248.

53 Weitzmann (1957) ; voir ci-dessous la comparaison avec l'ivoire Reider qui invite à cette supposition.

54 Kinney/Cutler (1994) 466 parle d'« extreme artificiality » et de « negation of pictural plausibility », mais certains sont allés plus loin et ont vu dans les particularités de cette pièce le signe qu'il s'agissait d'un faux, comme le note le même auteur p. 465 : « Its composition is bizarre. The ornamental border breaks away at right angles in the middle of the plaque to become the upper cornice of the first story of the sepulcher. This brings the building so far forward in the pictorial space that no room remains for the figures, who not only overlap the frame but appear to be pushed in front of it (the effect is only optical, however, as the relief is so low that very little actually projects beyond the framing cymatium). Surely this is an extreme display of "horror vacui". The plaque also exhibits "incongruous and extraneous elements" (the soldiers kneeling on the roof of the building; the vine behind the soldier on the right), "disparity in degree of abstraction of elements" (cf. the upper story of the sepulcher with the lower), "a misinterpreted or unique element" (cf. the position of the hands of the kneeling woman with respect to the angel's foot), "disproportionate elements" (notice the varying lengths of the arms), and "lack of emotion". All of these characteristics are among Eisenberg's symptoms of forgery, and he adduced most of them to discredit the plaque of the Symmachi ». Tous ces éléments sont évidemment à mettre en rapport avec la nécessaire lecture symbolique de l'objet et relèvent de ce que j'appelle son abstraction.

55 Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. MA 157, Brenk (2012) 246–247.

elle est extrêmement pertinente dans la mise en scène recherchée par le sculpteur qui veut en réalité faire des gardes les spectateurs de ce qui se passe au registre du bas. Nous avons donc ici à la fois une et deux scènes, ou plus exactement, nous le verrons, un double éclairage sur la même scène.

Le passage scripturaire représenté n'est pas non plus très clair, le sculpteur ayant probablement opéré la conflation de plusieurs passages :[56] la scène du registre du bas reprend clairement Matt. 28.9–10, relié à 28.5 qui fournit le registre supérieur;[57] on notera toutefois que la conflation de ces deux scènes crée une ambiguïté sur le personnage masculin, ce qui n'a pas échappé aux analystes, comme nous l'avons vu, car les soldats sont foudroyés par l'ange et non par le Christ. On peut donc considérer, au vu de ces données scripturaires, que les deux femmes sont Marie de Magdala et l'autre Marie, et que le Christ et l'ange se confondent dans une même présence divine :[58] il s'agit bien du Ressuscité mais, comme l'ange, il est assis sur une pierre *sedebat super lapidem* (Matt. 28.2), même si, en raison de l'adaptation de la forme du tombeau aux usages romains,[59] cette pierre ne peut être celle qui scellait le sépulcre.

La porte ouverte s'oppose à plusieurs autres représentations contemporaines : sur l'ivoire Reider la porte est fermée, tandis que sur la même scène d'un ivoire du British Museum, elle est brisée.[60] La porte ici ouverte signifie clairement que la séparation entre le monde des morts et celui des vivants est annulée et que, désormais, il est possible de revenir de la mort, par la foi au Ressuscité. Ce thème est d'ailleurs explicitement proposé par Sédulius : si le Seigneur peut ressusciter, c'est bien qu'il a tout pouvoir sur le monde et que toutes les portes s'ouvrent devant lui.[61] En mettant cela en rapport avec le nimbe qui entoure la tête du Christ, celui-ci apparaît comme le Seigneur des vivants et des morts, donc Dieu. Cette communication, ouverte entre le monde des vivants et le monde des morts par le salut donné dans le Christ, explique les représentations qui se trouvent sur les portes ; alors que, sur l'ivoire Reider, les portes ne sont pas historiées, les trois scènes présentées ici proposent un enseignement qui permet précisément de franchir ces portes, autrement dit de croire en la Résurrection. La présence de Lazare s'explique aisément et ici encore Sédulius relie explicitement la résurrection de Lazare à celle du Christ dont elle constitue une preuve

56 Sur le phénomène de conflation, voir Weitzmann (1957) 84.

57 *et ecce Iesus occurrit illis dicens havete illae autem accesserunt et tenuerunt pedes eius et adoraverunt eum tunc ait illis Iesus nolite timere ite nuntiate fratribus meis ut eant in Galilaeam ibi me videbunt* (et voici Jésus se présenta devant elles en disant « bonjour » ; elles s'approchèrent, saisirent ses pieds et l'adorèrent. Alors Jésus leur dit : « ne craignez pas, allez annoncer à mes frères d'aller en Galilée et là ils me verront ») ; *prae timore autem eius exterriti sunt custodes et facti sunt velut mortu*i (Pris de crainte devant lui <l'ange>, les gardes furent frappés de terreur et devinrent comme morts).

58 Frese (2022) XIV–XVI.

59 Brenk (2012) 250.

60 Brenk (2012) 251.

61 Sedul. *Carm. Pasch.* 5, 310 : *Quis poterit seruare Deum, cui cardine reruz / Cuncta patent?* (Qui pourra retenir Dieu, devant qui s'ouvrent les portes de tout ?).

a fortiori (*Carm. pasch.* 4.280–282) : *Christum dubitatis, an unum / Possit ab infernis hominem reuocare cauernis, / Qui dabit innumeras post funera surgere turbas?*[62]. La résurrection de Lazare anticipe ainsi notre propre résurrection, en même temps qu'elle manifeste le pouvoir du Christ sur la mort, qui triomphe dans sa propre résurrection. La scène du *noli me tangere,* en bas de la porte, commente directement le geste des deux Maries dont il est en quelque sorte, y compris dans la composition même de l'ivoire, le miroitement : tout en soulignant la proximité que les saintes femmes peuvent avoir avec leur Seigneur, la distance entre le corps glorifié du Christ et le corps purement humain des vivants impose encore une fois l'idée d'un Christ pleinement Dieu et d'un cheminement nécessaire pour parvenir à le « toucher » autrement dit à le reconnaître.[63] Ici le contenu de Matt. 28 s'éclaire par celui de Jn. 20.16–17 dans une sorte de vision synoptique des récits évangéliques.[64]

Plus étonnante est la présence de la scène avec Zachée ; si l'on peut y voir une actualisation, par la résurrection, du salut promis au collecteur d'impôts lors de sa rencontre avec Jésus 19.9 : « Aujourd'hui, le salut est arrivé pour cette maison »), une autre lecture est possible si l'on s'interroge sur l'étrange arbre qui se trouve derrière le soldat. On y a vu une vigne,[65] un lierre,[66] toutes identifications qui ne sont pas impossibles, mais il y en a peut-être une autre qui expliquerait le soin extrême mis par le sculpteur pour représenter les feuilles et les fruits de la plante en question. Si l'on observe celle-ci, la forme caractéristique des feuilles en forme de cœur et le positionnement des fruits par grappes, mais au-dessus des feuilles et dans une position dressée et non tombante comme pour la vigne, invitent à proposer un autre identification pour la plante, *ficus sycomorus*, ce qui renvoie évidemment à l'arbre dans lequel grimpe Zachée pour apercevoir Jésus.[67] Si l'on accepte cette interprétation de la plante, le registre supérieur s'éclaire immédiatement par comparaison avec l'histoire de Zachée. L'acte de monter dans le sycomore présente une forme de curiosité pour Jésus qui conduira à la foi, le garde qui reste sous le sycomore n'a pas fait cette démarche, aussi ses yeux demeurent-ils

62 Doutez-vous du Christ et qu'il puisse ramener des antres de l'enfer un seul homme, lui qui donnera à des foules innombrables de ressusciter après la mort ?

63 Sur les éléments anti-ariens de l'objet, voir Brenk (2012).

64 *dicit ei Iesus Maria conversa illa dicit ei rabboni quod dicitur magister dicit ei Iesus noli me tangere nondum enim ascendi ad Patrem meum* (Jésus lui dit « Marie » ; se tournant vers lui, elle lui dit « Rabbouni ! » ce qui est comme « maître » ; Jésus lui dit : « ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers mon Père . . . »).

65 Voir par exemple dans Kinney/Cutler (1994) 465, même si l'auteur ne prend pas position sur ce point.

66 Brenk (2012) 254 note ici une contamination par des représentations de la religion traditionnelle, ce qui me semble totalement exclu dans une composition aussi exégétiquement complexe. On ne peut qu'être d'accord en revanche avec la parenté que le traitement de la végétation crée avec d'autres pièces contemporaines et les éléments de datation auxquels parvient ainsi l'auteur.

67 Lc. 19.4 : *Et praecurrens ascendit in arborem sycomorum ut videret eum quia inde erat transiturus* (et prenant les devants, il monta dans un sycomore, afin de pouvoir le voir, car il allait passer par là).

sans doute fermés car il ne verra pas le salut. Ici, le sculpteur de l'ivoire peut avoir en tête une interprétation que l'on trouve chez Ambroise, dans les homélies qui constituent son commentaire de Luc ; monter dans le sycomore c'est renoncer à l'aveuglement des Juifs devant le Messie (Ambr., *in Luc.* 8.997) :

> *ascendit in sycomorum, uanitatem scilicet Iudaeorum uestigio suo proterens, errata quoque corrigens superioris aetatis, et ideo Iesum interioris domus recepit hospitio.*
>
> Il monte dans un sycomore ; évidemment, ce faisant, il foule aux pieds la vanité des Juifs, tout en corrigeant les errements du passé, et c'est la raison pour laquelle il reçoit Jésus dans l'hospitalité de sa demeure intérieure.

Ainsi la curiosité de Zachée ouvre la voie à sa foi, et la foi ouvre la voie à l'entrée dans les temps nouveaux et en est comme le premier fruit (*in Luc.* 8.1058) ; comme dans la représentation de la porte, Jésus le voit dépasser de l'arbre et donc il voit sa foi :

> *Vidit itaque Zacchaeum sursum; iam enim sublimitate fidei inter fructus nouorum operum uelut fecundae altitudine arboris eminebat. Zacchaeus in sycomoro, nouum uidelicet noui temporis pomum, ut in hoc quoque conpleretur illud: arbor fici produxit grossos suos; ad hoc enim christus aduenit, ut ex lignis non poma, sed homines nascerentur.*
>
> Il a vu Zachée là-haut ; déjà en effet par la hauteur de sa foi, au milieu des fruits de ses nouvelles œuvres, comme sur la cime d'un arbre fécond, il dépassait. Zachée, dans son sycomore, c'est bien le nouveau fruit des temps nouveaux, afin que s'accomplisse également cette parole : « le figuier a produit ses figues ». En effet, voici pourquoi le Christ vient : faire naître du bois non des fruits mais des hommes.

Le garde sous le sycomore est ainsi le contraire de Zachée ; il ne s'élève pas et son aveuglement demeure total. Il garde les yeux fermés devant le mystère de la résurrection dont il ne peut cependant pas ne pas être témoin, ce qui explique qu'il le montre sans le comprendre, dans ce geste absurde que lui a donné le sculpteur : montrer quelque chose qu'il ne peut pas voir puisqu'il garde apparemment les yeux fermés. L'attitude de l'autre soldat, dont le sculpteur a presque exagéré l'ouverture des yeux, peut alors aisément s'expliquer et en particulier le mouvement de son manteau : habité par l'Esprit,[68] il perçoit dans ce qu'il voit une réalité qu'il accepte de regarder et qu'il comprend au moins en partie. Ce que nous dit ce niveau de l'image est bien l'opposition entre deux attitudes : la foi et l'incroyance, et le sycomore est là pour souligner que c'est bien de cela qu'il s'agit. Foi et incroyance sont indépendantes de l'événement lui-même, que les deux soldats montrent, et ne reposent que sur un mouvement intérieur, qui fera soit voir et comprendre soit être présent sans comprendre. L'arbre de la foi est au tombeau, comme il était là pour Zachée : sous cet arbre, un homme traduit sa

68 Brenk (2012) 248 sur le mouvement du manteau au vent comme signe de la présence du surnaturel.

foi en imitant plus ou moins en miroir le geste de l'une des Maries, tandis que l'autre est contraint d'admettre le mystère, mais n'y adhère pas. De ce fait, plutôt que l'annonce du mystère à trois niveaux successifs, femmes croyantes, soldats païens et créatures célestes,[69] la scène se lit plutôt comme une catéchèse sur la foi en la résurrection.

On peut alors revenir sur la présence du *noli me tangere* en arrière-plan de la scène où l'une des Maries se prosterne, en la confrontant à un étrange commentaire d'Ambroise, *in Luc.* 10.1456 :

> *ergo si plures Mariae, plures fortasse etiam Magdalenae, cum illud personae nomen sit, hoc locorum. denique alteram esse cognosce. illa admittitur pedes tenere domini, tangere dominum ista prohibetur; illa angelum uidere meruit, haec primo quod uenit, neminem uidit; illa discipulis dominum resurrexisse nuntiauit, ista raptum esse significat; illa gaudet, haec plorat; illi in gloria sua iam christus occurrit, haec adhuc mortuum quaerit; illa dominum uidit et credidit, haec non potuit agnoscere, cum uideret; illa fideli adorabat in spiritu, haec dubio maestificabatur adfectu. merito nimirum prohibetur tangere dominum; non enim corporali tactu christum, sed fide tangimus. nondum enim inquit ascendi ad patrem meum, hoc est nondum tibi ascendi, quae uiuentem cum mortuis quaeris, et ideo ad fortiores mittitur, quorum credere discat exemplo.*
>
> Donc s'il y a plus d'une Marie, il peut bien y avoir aussi plus d'une Madeleine, puisque, dans un cas, il s'agit d'un nom de personne, dans l'autre un nom de lieu. Apprends donc qu'il y en a une autre. L'une est admise à tenir les pieds du Seigneur, l'autre se voit interdire de toucher le Seigneur ; l'une obtint de voir un ange, l'autre, la première fois qu'elle vint, ne vit personne ; l'une annonça aux disciples que le Seigneur était ressuscité, l'autre leur dit qu'on l'avait enlevé ; l'une se réjouit, l'autre pleure ; de l'une, le Christ dans sa gloire va à la rencontre, l'autre le cherche encore parmi les morts ; l'une a vu le Seigneur et a cru, l'autre n'a pu le reconnaître alors même qu'elle le voyait ; l'une adorait dans un esprit de foi, l'autre s'affligeait dans le doute. C'est vraiment mérité qu'elle se voie interdire de toucher le Seigneur, car ce n'est pas avec le toucher de notre corps que nous touchons le Christ mais par la foi : « je ne suis pas encore monté vers mon père », lui dit-il en effet, autrement dit « je ne suis pas encore monté pour toi, car tu cherches le vivant avec les morts », et voilà pourquoi elle est envoyée vers de plus forts, à l'exemple desquels elle apprendra la foi.

A travers la figure des deux Maries (de la double Marie ?),[70] Ambroise, exactement comme notre sculpteur, expose la condition pour accéder au mystère : la foi. On peut bien alors voir comme le soldat (*cum uideret*) et ne pas croire (*haec non potuit agnoscere*) ; or, si l'on croit, comme pour Zachée, le Christ vient au-devant de notre foi (*illi occurrit*), alors que, si l'on ne croit pas, on reste dans le doute qui engendre le désespoir devant la mort (*dubio maestificabatur adfectu*). Ainsi s'explique, dans une logique ambrosienne ou proche de celle de l'évêque de Milan,[71] la succession des scènes sur la

69 Brenk (2012) 249.

70 Plus que de voir deux personnages, l'ivoire invite à voir dans le personnage une figure de la décision de foi et de ses conséquences.

71 L'influence de la prédication ambrosienne, ou au moins des thèmes utilisés par Ambroise dans sa prédication, est patente dans l'ivoire, mais il est peut-être imprudent de supposer un lien trop étroit entre l'objet et l'évêque lui-même comme Brenk (2012) 256. Le concept de *Visual Culture*, joint à la

porte : le *noli me tangere* marque une limite dans la foi, que franchit Zachée et que franchit évidemment Marthe, sœur de Lazare, dans son dialogue avec Jésus, ouvrant ainsi la porte à la résurrection de son frère :

> *dixit ei Iesus ego sum resurrectio et uita qui credit in me et si mortuus fuerit uiuet et omnis qui uiuit et credit in me non morietur in aeternum credis hoc ait illi utique Domine ego credidi quia tu es Christus Filius Dei qui in mundum uenisti*
>
> Jésus lui dit : « moi je suis la résurrection et la vie ; celui qui croit en moi, même s'il meurt, vivra, et tout homme qui vit et croit en moi ne mourra jamais ; crois-tu cela ? ». Elle lui dit : « ce que je crois Seigneur, c'est que tu es le Christ, le fils de Dieu qui est venu dans le monde ».

Les figures d'évangélistes qui surplombent l'ensemble de la scène sont là comme les *auctores*, les garants de la vérité de la représentation construite par l'image, de sa conformité à la Parole qu'ils ont reçu mission de transmettre, la sculpture représentant comme une harmonisation spirituelle des évangiles dans un but édifiant.

Ainsi, cet ivoire illustre parfaitement à la fois l'importance de la *Visual Culture* dans la diffusion de la foi (ici orthodoxe et sans doute fortement teintée de réfutation de l'arianisme),[72] et l'intermédialité qui caractérise les productions de cette période. L'ivoire se nourrit de la prédication et de la théologie contemporaines, qu'il traduit en image, mais les images elles-mêmes peuvent à leur tour exprimer des réalités théologiques ou spirituelles dans un dialogue dont finalement la direction importe moins que le fait qu'il contribue à accentuer la cohérence du message chrétien, et à créer autour des fidèles tout un réseau de représentations qui visent à éclairer et orienter leur foi. Dans le cas de notre ivoire, la culture visuelle intervient de deux manières complémentaires : d'un côté, parce qu'elle crée une familiarité avec les représentations, elle permet d'identifier immédiatement la scène,[73] par un double processus de

diffusion rapide des thèmes homilétiques dans les communautés, brouille sans doute rapidement les pistes, et ce d'autant plus si l'ivoire, comme on le pense, provient d'Italie du nord où les thèmes ambrosiens pouvaient aisément circuler et se répandre. Certes l'ivoire est ambrosien, mais la nature exacte de son lien avec la personne même d'Ambroise reste inconnue.

72 Il s'agit bien d'une culture commune car, sur le plan sociologique, il faut remarquer que la proximité de ces représentations avec des représentations profanes contemporaines souligne clairement que chrétiens et non-chrétiens possèdent un patrimoine iconographique commun, une *Visual Culture*, liée en partie aux normes de leur classe sociale, qui leur permet à la fois d'exprimer et de comprendre ces images. Voir Brenk (2012) 257 : « Dieses Diptychon sagt etwas aus über die theologischen und kulturellen Ambitionen eines Bischofs am Ende des 4. oder zu Beginn des 5. Jahr-hunderts, der versuchte, die Rhetorik der Senatsaristokratie, die sich insbesondere in der klassizistischen Ornamentik manifestiert, für die christliche Kunst fruchtbar zu machen ».

73 Sur ce point, voir la remarque d'Elsner (2008) 27 à propos certes d'autres objets, mais qui vaut également ici : « Likewise, the strategy from one sphere with those of another (Christian with Jew in the Lipsanotheca, Christian with traditional Roman in the Bassus sarcophage, pagan mythological with the domestic in the Projecta Casket) is common to all three objects and hence to the use of imagery across their discrete contexts » ; ce qu'exprimait déjà de façon plus générale, mais éclairante,

comparaison, avec d'autres figurations du même type (par exemple sur des fresques, des mosaïques, des objets etc.) et avec le souvenir « littéraire » (lu ou entendu) du texte scripturaire et éventuellement de la prédication ; à ce premier niveau, qui relève de la reconnaissance, s'en ajoute un second, qui relève cette fois de l'expérimentation : en comparant cette représentation aux autres qu'il a en mémoire, le spectateur va être, comme l'ont encore été les critiques modernes, frappé par son étrangeté, les divers détails qui arrêtent l'œil et l'interpellent, autrement dit par de minuscules ou plus importants écarts par rapport à une sorte de norme attendue de ce type de représentation. C'est à ce moment que le rapport avec l'écrit devient intéressant : soit le spectateur a lu/entendu le commentaire scripturaire dont l'image se fait l'écho, et il le reconnaît et intègre alors cette représentation dans sa culture visuelle, en identifiant cette version du récit avec « le » récit lui-même (autrement dit si l'on caricature : « cela est la représentation exacte de la scène, car l'évêque nous l'a dit »), soit il ne connaît pas le commentaire scripturaire, et la vision de l'objet insère celui-ci dans « le » récit (qui en fait est ici une interprétation) et conduit le spectateur à considérer que « cela s'est bel et bien passé ainsi », puisque c'est ainsi représenté, intégrant à la matière même de la foi le commentaire qui en est, implicitement, donné par l'objet.

A ce point évidemment, l'image et la prédication se rejoignent non seulement dans leurs buts (propager la vraie foi et éclairer la communauté), mais aussi dans leur syntaxe : les deux modes d'écriture utilisent la symbolique, la typologie, mais aussi l'interprétation *scriptura per scripturas*, pour, à partir d'éléments parfois aporétiques (le rôle exact de Marie de Magdala qui est contradictoire entre le récit de Matt. et celui de Jn.), construire une représentation cohérente, en intégrant sous forme d'arguments secondaires d'autres *testimonia* scripturaires. Ce processus a été déjà largement identifié pour des programmes iconographiques reposant par exemple sur la typologie, mais ce qui me semble exceptionnel ici est le fait que toutes ces dimensions se trouvent intégrées dans une seule et même scène, par un jeu extrêmement subtil de diffraction des cadres : la scène globale est divisée en deux scènes (haut–bas) au propos assez différent (dire le mystère, dire la foi dans le mystère), et la scène du bas à son tour est diffractée en un premier plan (le mystère) et un second plan sur les portes (ce que dit le mystère du personnage du Christ, dans la porte ouverte et la manière d'entrer dans ce mystère

Weitzmann (1957) 91, en écrivant à propos des peintures livresques : « Another essential element in book art is its extreme conservatism. Once an archetype has been created, a process of constant and more or less faithful copying began, extending often over many centuries. This traditionalism is the prerequisite of a methodical study of what we call iconography. Moreover, this conservatism and traditionalism should not be explained as a lack of inventive capacity, but rather as an act of reverence towards a picture once a satisfactory artistic solution had been found for its composition ». La reconnaissance du modèle fournie par le conservatisme iconographique permet la perception des différences et donc l'enrichissement de la lecture, et par là des modèles eux-mêmes.

–avec une remotivation du thème de la porte–[74] par les vignettes incluses sur la porte). Cette composition extraordinairement complexe traduit clairement en image ce que l'on pourrait appeler une syntaxe de l'intertextualité.

4 Quelques remarques pour conclure

La comparaison de données littéraires avec le contenu des programmes iconographiques présents sur les ivoires invite, comme cela a déjà été fait, à considérer que les sculpteurs peuvent illustrer des débats ou des idées religieuses contemporaines en fonction des convictions du groupe ou de l'individu pour lequel ils travaillent.[75] Mais cette porosité entre textes littéraires et représentations figurées va sans doute beaucoup plus loin, dans une sorte de dialogue entre les modes de représentation : la comparaison des scènes de massacre des Innocents fait clairement apparaître que des éléments syntaxiques de la représentation (comme par exemple l'insertion de pathos, ou l'identification des victimes à des nouveaux-nés) circulent d'un art à l'autre sans qu'il soit forcément aisé de définir le sens de cette circulation : on serait tenté de penser le primat de l'écrit sur la représentation, mais n'est-ce pas finalement une projection moderne ? L'étrange insertion du passage virgilien opérée par Sédulius pour illustrer la cruauté d'Hérode et sa soumission à la passion montre que les rapports peuvent être bien plus complexes, et qu'il ne faut sans doute pas se hâter de voir dans les sculptures des illustrations des textes, car les textes peuvent très bien aussi s'inspirer de modèles figurés pour développer leur propre argumentation.

La notion de modèle prend ainsi un sens qui invite de nouveau à mettre en parallèle *uersus* et *picturae*. La notion de *Visual Culture,* qui rend possible la lecture de scènes dont on peut penser qu'au Ve siècle, elles commencent à être assez largement modélisées, n'est nullement étrangère à celle d'intertextualité qui permet aux poètes de penser leur production nouvelle comme une relecture des codes et des normes de la représentation poétique antérieure. Cela est d'autant plus vrai qu'il n'existe pas plus de frontière infranchissable entre iconographie chrétienne et profane qu'entre poésie chrétienne et profane,[76] à une époque où le christianisme se développe également comme culture des élites. Les modèles issus de la tradition gréco-romaine, qu'ils soient modèles poétiques ou iconographiques, issus de productions de même genre (ivoires ou sculptures) ou de genres légèrement différents (peintures livresques), créent une sorte

74 Si la porte est ouverte, c'est évidemment pour manifester, comme nous l'avons vu, que le Christ est le Seigneur des morts et des vivants, mais on ne peut oublier que le fait d'entrer dans le tombeau joue un rôle déterminant dans la foi en la résurrection (Jn. 20.8) : *tunc ergo* introiuit *et ille discipulus qui uenerat primus ad monumentum et uidit et credidit* (alors donc le disciple qui était arrivé le premier au tombeau entra aussi ; il vit et il crut).

75 Voir par exemple Frantová (2015) ou Sevrugian/Jehle (1994).

76 Shelton (1986) ; Stirling (2014) ; Bravi (2013).

de substrat sur lequel les artistes, poètes et artistes visuels, vont pouvoir se fonder pour développer un discours qui leur soit propre. L'ivoire Trivulzio à ce titre, dans l'originalité qu'il affirme par rapport à d'autres représentations comme par exemple la tablette Reider, montre avec quelle subtilité un artiste peut jouer à la fois sur une représentation attendue, le tombeau et l'ange/Christ, et sur des éléments variants qu'il emprunte à l'iconographie profane (le manteau qui vole au vent comme signe de la présence du *pneuma*) ou à des sources spécifiquement chrétiennes comme l'homilétique (le rapport de la scène avec l'épisode de Zachée) ; il interroge ainsi la culture visuelle des spectateurs et les conduit à une réflexion à la fois théologique et esthétique sur ce qui est représenté et ce que signifie « représenter », lorsqu'il s'agit précisément de montrer le mystère. En lisant les poèmes chrétiens comme en regardant les ivoires, le public reconnaît ce qu'il connaît déjà, mais cette familiarité même est interrogée par ce qu'il découvre et ne connaît pas ou ne s'attend pas à voir ou lire ici.

Ce travail de collaboration exigé entre l'artiste et celui qui reçoit son travail a été récemment analysé comme l'une des composantes premières de la réception littéraire tardoantique,[77] mais il est évident que le même processus s'applique à la réception des programmes iconographiques, parce que, fondamentalement, c'est la même syntaxe de représentation qui est à l'œuvre. La réflexion sur la continuité rompue mais néanmoins affirmée à la fois dans la sculpture et dans la poésie relève certes clairement d'une esthétique de la miniature exquise,[78] que l'on retrouve aisément dans la production littéraire,[79] mais également d'un mode particulier de narration, qui substitue à une explicite discursivité un travail lectorial de reconstruction de la cohérence, et qui construit l'exégèse du discours en même temps que sa lecture/vision même.[80] En ce sens, plus que d'intertextualité ou de modèles iconographiques, on est sans doute autorisé à voir dans la culture tardoantique une construction reposant sur une intermédialité qui ne nous est plus perceptible qu'entre littérature et arts visuels en raison de la disparition totale ou presque d'autres formes d'art comme la musique, mais qui a pu sans doute s'étendre plus largement que nous ne pouvons aujourd'hui le reconstituer.

77 Pelttari (2014).
78 Elsner (2006) 286.
79 Roberts (1989).
80 Roberts (1988).

Bibliographie

Age of Spirituality : *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh* Century, New-York, The Metropolitan Museum of Art. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, Through February 12, 1978, edited by Kurt Weitzmann, 1979.

Baert (2007): Barbara Baert, « The Gaze in the Garden: body and embodiment in *Noli me tangere* » in : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 58, 14–39.

Baert (2010): Barbara Baert, « "Wenn ich nur sein Kleid möchte anrühren": Die Frau mit dem Blutfluss in der frühmittelalterlichen Ikonographie (Mark 5: 24b–34 parr) » in : *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 62 (1), 52–76.

Bravi (2013): Alessandra Bravi, « The Last Pagans of Rome and the "Viewers" of Roman Art » in : Rita Lizzi Testa (éd.), *The Strange Death of Pagan Rome: Reflections on a Historiographical Controversy*, Biblioteca del Giornale Italiano di Filologia 16, 171–187.

Brenk (2012): Beat Brenk, « Das Trivulzio-Elfenbein und seine antiarianische Mission » in : Tobias Frese/Annette Hoffmann (éd.), *Habitus: Norm und Transgression in Text und Bild*, Berlin, 245–257.

Bureau (1997): Bruno Bureau, *Lettre et sens mystique dans l'*Historia apostolica *d'Arator: exégèse et épopée*. Paris.

Bureau (2019): Bruno Bureau, « Écriture épique et lecture biblique dans le *Carmen Paschale* de Sédulius. Croisements de modèles » in : Aline Estèves/Jean Meyers (éd.), *Tradition et innovation dans l'épopée latine, de l'Antiquité au Moyen Âge*, Bordeaux, 127–141.

Bureau (2020): Bruno Bureau, « Les livres 3 et 4 du *Carmen Paschale* de Sedulius: liste versifiée de miracles ou traité de christologie ? » in : Marie Ledentu/Romain Loriol (éd.), *Penser en listes dans les mondes grec et romain*, Scripta Antiqua, 122, Bordeaux, 65–78.

Cutler (1993): Anthony Cutler, « Five Lessons in Late Roman Ivory » in : *Journal of Roman Archaeology: An International Journal* 6, 167–192.

Delbrueck (1951): Richard Delbrueck, « Das fünfteilige Diptychon in Mailand (Domschatz) » in : *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Rheinischen Amtes für Bodendenkmalpflege im Landschaftsverband Rheinland und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, CLI, 96–107.

Deproost (1990): Paul-Augustin Deproost, *L'apôtre Pierre dans une épopée du vi^e^ siècle: l'*Historia apostolica *d'Arator*, Paris.

Elsner (2006): Jaś Elsner, « Late Antique Art: The Problem of the Concept and the Cumulative Aesthetic » in : Simon Swain/Mark Edwards (éd.), *Approaching Late Antiquity: The Transformation from Early to Late Empire*, Oxford.

Elsner (2008): Jaś Elsner, « Framing the Objects we study: Three Boxes from Late Roman Italy » in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 71, 21–38.

Frantová (2015): Zuzana Frantová, « The Milan Five-Part Diptych as a Manifestation of Orthodoxy » in : *Arte Medievale : Periodico Internazionale Di Critica Dell'arte Medievale*, 5, 9–26.

Frese (2022): Tobias Frese, *Bilder der Christophanie: Ambiguität, Liminalität und Konversion*, Leiden.

Gaborit-Chopin (2003): Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux: V^e^-XVe siècle*, Paris.

Green (2006): Roger P. H Green, *Latin Epics of the New Testament : Juvencus, Sedulius, Arator*. Oxford ; New York.

Hilhorst (1993): Antonius Hilhorst,« The Cleansing of the Temple (John 2, 13–25) in Juvencus and Nonnus » in : Jan Den Boeft/Antonius Hilhorst (éd.), *Early Christian Poetry: a Collection of Essays*, Supplements to *Vigiliae Christianae*, 22), Leiden, 61–76.

Hillier (1993): Richard Hillier, *Arator on the Acts of the Apostles: a Baptismal Commentary*, Oxford.

Kinney (2008): Dale Kinney, « First-Generation Diptychs in the Discourse of Visual Culture » in : Gudrun Bühl/Anthony Cutler/Arne Effenberger (éd.), *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wiesbaden, 149–166.

Kinney/Cutler (1994): Dale Kinney/Anthony Cutler, « A Late Antique Ivory Plaque and Modern Response » in : *American Journal of Archaeology*, 98 (3), 457–480.

Labarre (2020): Sylvie Labarre, « La réécriture des récits bibliques de guérison chez les poètes latins du IVe au VIe siècle » in : Michele Cutino (éd), *Poetry, Bible and Theology from Late Antiquity to the Middle Ages*, Berlin, 41–56.

Levin (1985): Inabelle Levin, *The Quedlinburg Itala. The oldest illustrated biblical manuscript*, Leiden.

Mazzega (1996): Michael Mazzega, *Sedulius, Carmen paschale, Buch III*, Basel.

Murcia (s. d.): Thierry Murcia, « Mary Called Magdalene Is Mary, Mother of Jesus (Iconographic Evidences) https://www.academia.edu/38187585/Mary_called_Magdalene_is_Mary_mother_of_Jesus_Iconographic_evidences_last_update_August_2020 (consulté le 27.05.2025).

Opelt (1976): Ilona Opelt, « Die Szenerie bei Sedulius » in : *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 19, 109–119.

Pelttari (2014): Aaron Pelttari, *The Space that Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*, Ithaca.

Roberts (1988): Michael John Roberts, « The Treatment of Narrative in Late Antique Literature. Ammianus Marcellinus (16.10), Rutilius Namatianus and Paulinus of Pella » in : *Philologus* : *Zeitschrift für Antike Literatur und Ihre Rezeption*, CXXXII, 181–195.

Roberts (1989): Michael John Roberts, *The Jeweled Style : Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca.

Roling (2006): Bernd Roling, « Zwischen epischer Theologie und theologischer Epik : die Versuchung Christi in der lateinischen Bibeldichtung von Iuvencus bis Robert Clarke », *Frühmittelalterliche Studien* 40, 327–382.

Schiller (1971): Gertrud Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst* Bd. 3, *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh.

Schwind (1990): Johannes Schwind, *Arator-Studien*, Göttingen.

Sedulius (2013): Caius Coelius Sedulius, *Le chant de Pâques: Poème pascal – Prose pascale*. traduit par Bruno Bureau, Paris.

Sevrugian/Jehle (1994): Petra Sevrugian/Hiltrud Jehle, « Neue Untersuchungen zu einem spätantiken Diptychonfragment in Berlin » in : *Jahrbuch der Berliner Museen* 36, 53–63.

Shelton (1986): Kathleen J. Shelton, « Roman Aristocrats, Christian Commissions ; the Carrand Diptych » in : *Jahrbuch für Antike und Christentum*, XXIX, 166–180.

Spain (1979): Suzanne Spain, « "The Promised Blessing": The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore » in : *The Art Bulletin* 61 (4), 518–540.

Springer (1984): Carl P. E Springer, *Sedulius' Paschale Carmen. A Literary Reexamination*, Madison.

Springer (1988) : Carl P. E Springer, *The Gospel as Epic in Late Antiquity. The Paschale Carmen of Sedulius*, Leiden.

Stirling (2014): Lea Stirling, « Prolegomena to the Study of Portable Luxury Goods and Shared Aristocratic Culture in the Theodosian Age » in : Ine Jacobs (éd.), *Production and Prosperity in the Theodosian Age*, Leuven, 191–214.

Varalis (2021): Yannis Varalis,« The Nativity of Christ in Late Antique Ivories » in : *After Constantine* 1, 55–67.

Volbach (1952): Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (2. Aufl.). Vol. VII, Mainz.

Weitzmann (1957): Kurt Weitzmann, « Narration in Early Christendom » in : *American Journal of Archaeology* 61 (1), 83–89.

Céline Urlacher-Becht

Texte et image dans les *carmina* d'Ennode : les « leçons » des manuscrits

Depuis une vingtaine d'années, on observe un regain d'intérêt pour les œuvres d'Ennode, qui continuent de poser de sérieux problèmes d'analyse et d'interprétation[1]. Ces difficultés ne tiennent pas seulement au caractère très hétéroclite de ses *opera*, où les pièces d'inspiration chrétienne voisinent avec des pièces d'inspiration profane des plus variées ; elles tiennent à la nature même du corpus, qui ne nous est pas parvenu sous la forme d'une « collection[2] » ordonnée, réalisée ou du moins supervisée par l'auteur. Les multiples genres pratiqués par Ennode s'y présentent pêle-mêle, dans un ordre longtemps considéré comme globalement chronologique[3] ; dans son étude des épîtres, S. Gioanni a toutefois montré l'importance d'autres critères de classement notamment lexicaux et typologiques[4]. Le fait est que, dans les deux grandes familles de

1 Pour un état de la question, voir Urlacher-Becht (2022). Dans la suite, lors de leur première occurrence, les *opera* d'Ennode sont cités successivement selon leur numérotation dans les éditions de Hartel (1882) et de Vogel (1885) ; puis est mentionné uniquement leur numéro dans l'édition de Vogel, dont nous reproduisons le texte en attendant notre nouvelle édition des *carmina.*

2 À la suite de Gioanni (2006a) CXXXVII, nous entendons par « collection » un « ensemble de textes » ayant fait l'objet d'un « classement organisé (…) suivant un ou plusieurs critères définis à l'avance dans le but d'une transmission de l'œuvre ainsi constituée » ; or, ce n'est pas le cas de *tous* les *opera* d'Ennode qui nous sont parvenus, même si certains écrits ont circulé dès le VIe siècle et si Ennode lui-même a supervisé la « publication » de certains groupes : voir, à ce sujet, la synthèse de Gioanni (2006a) CXXXV.

3 Le classement (chronologique ?) des *opera* d'Ennode a fait l'objet d'un vif débat à la fin du XIXe et au début du XXe s. suite à la publication de l'édition de F. von Vogel, respectueuse de l'ordre mélangé des manuscrits. Les partisans d'un ordre *strictement* chronologique, en particulier Hasenstab (1890) et Sundwall (1919) [cf. Kennell (2000)] se sont opposés aux partisans d'un ordre *généralement* chronologique, Tanzi (1889/1890), Vogel (1898) et Magani (1886) II *passim* [cf. Marconi (2013)] : certaines entorses évidentes à la chronologie seraient dues à l'insertion de pièces isolées à la fin de séquences chronologiques issues d'un même fascicule et/ou à l'interversion de certains fascicules dans les plus anciens manuscrits carolingiens. La question a été reprise à nouveaux frais au début du XXIe siècle dans deux études ayant porté sur un genre en particulier : Bartlett (2003), sur les *carmina* ; Gioanni (2006a) CXXXIII–CLIV et Gioanni (2006b), sur les épîtres. Selon le premier, « an argument that the poems are ordered chronologically appears difficult to sustain, even if the logic behind their ordering within the work is difficult to sustain » (p. 68). Quant au second, il est arrivé à une conclusion plus nuancée : tout en reconnaissant que les exceptions au classement chronologique sont nombreuses, il s'accorde à penser que « les œuvres sont rangées pour la plupart dans l'ordre de leur composition » (p. CXXXV).

4 Voir Gioanni (2006b) et (2006a) CXXXIII–CLIV.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-004

manuscrits conservés[5], des poèmes de longueur et de typologie variées se mêlent à des épîtres, des discours d'apparat, des exercices scolaires, des vies de saint, deux bénédictions de cierge et même une sorte d'autobiographie spirituelle inspirée des *Confessions* d'Augustin.

Pour ordonner ce *corpus*, les éditeurs ont, dès l'époque humaniste, proposé un classement générique des œuvres d'Ennode qui fut repris, à la fin du XIXe s., par W. von Hartel[6]. Même si l'édition légèrement postérieure de F. von Vogel[7], dont le texte fait autorité à ce jour, suit l'ordre "mélangé" des manuscrits, ce classement générique continue de structurer l'approche moderne des écrits d'Ennode : on pense par exemple à la traduction intégrale par genre des *opera* d'Ennode par A. López Kindler ou à la publication des quatre premiers livres d'*epistulae* par S. Gioanni dans la Collection des Universités de France[8]. Deux traducteurs des *carmina*, D. Di Rienzo et B. Mulligan, sont allés plus loin encore dans cette démarche de (re)classement : outre les critères de longueur et d'importance qui avait présidé jusque-là à la répartition des *carmina* en deux livres comprenant, pour le premier, les poèmes "longs", pour le second, lesdits *epigrammata*[9], ils ont distingué divers sous-groupes de poèmes selon leur destination et leur thème. La dette du B. Mulligan à l'égard de D. Di Rienzo est évidente dans le cas des *carmina* du livre 2 (voir Tab. 1).

Pour être commode, cette réorganisation du corpus poétique se heurte cependant à de sérieuses limites qui apparaissent en pleine lumière dès lors qu'on consulte les manuscrits. De fait, si l'on prend en considération l'ordre originel de la collection, on ne peut manquer d'être frappé par le regroupement des *uersus ad picturas* (voir Tab. 2), largement gommé dans les classements évoqués[10].

Cette méconnaissance de la transmission manuscrite n'a pas seulement pour conséquence de rendre imperceptible, de prime abord, l'importance des poèmes se rapportant

5 L'une des branches est constituée par le manuscrit (isolé) de Bruxelles (Bibliothèque royale, 9845-9848, IXe s., abrégé B) ; l'autre dérive du *codex Vaticanus* (Biblioteca Apostolica, Lat. 3803, fin IXe s., abrégé V). L'étude de ces deux branches est, notamment, au centre de l'article des deux Rouse (1989).

6 Hartel (1882). Le classement devenu canonique est celui de Sirmond (1611), qui distingue quatre grands « genres » (*epistulae*, *opuscula*, *dictiones* et *carmina*). Avant même les éditions imprimées de Schott (1611) et de Sirmond (1611), certains manuscrits humanistes avaient déjà proposé une répartition des œuvres « par genre » : voir Gioanni (2006a) CXXXIV.

7 Vogel (1885).

8 Cf. Gioanni (2006a) et Gioanni (2010).

9 Voir, sur cette répartition qui s'est imposée à l'époque humaniste, Di Rienzo (2005), « Breve storia di un corpus poetico », 15–18. Le succès de la division en deux livres proposée par Sirmond et reprise par Hartel tient largement au fait que le classement des *carmina* soit dénué de toute logique apparente, cf. *supra* (n. 3), le constat formulé par Bartlett (2003).

10 Ainsi, dans la traduction commentée de Di Rienzo (2005), les authentiques *Bildertituli* ou, à tout le moins, les poèmes présentant une dimension ecphrastique, sont disséminés dans les catégories suivantes : « I vescovi di Milano » ; « Epigrafi » ; « Epigrammi descrittivi » ; « Epigrammi di argomento letterario ». Voir, sur ces formes épigrammatiques, Prioux, Lubian, Kuttner-Homs (2022), « *Bildertituli* », et Prioux, Urlacher-Becht, Kuttner-Homs (2022), « *Ecphrasis*, épigramme ecphrastique ».

Tab. 1: Classement des *carmina* proposé par Di Rienzo (2005) et Mulligan (2022).

Di Rienzo (2005)	**Mulligan (2022)**
[poèmes longs du livre 1 non traités]	*Longer poems* *Hymns*
Epitafi	*Bishops of Milan*
I vescovi di Milano	*Epitaphs*
Epigrafi	*Epigraphs*
Epigrammi descrittivi	*Ekphrastic epigrams*
Epigrammi satirici	*Skoptic epigrams*
Epigrammi di argomento letterario	*Poems on literary and other matters*

à une image, mais aussi d'avoir faussé l'analyse faite jusque-là d'au moins deux de ces pièces, suite à leur "reclassement" et leur étude isolée, abstraction faite de leur place originelle. Afin de reprendre leur étude à nouveaux frais, on proposera d'abord une vue d'ensemble du corpus qui mettra en évidence à la fois la concentration de ces pièces (par les regroupements opérés) et leur diversité (par la multiplicité des inspirations et des formes représentées). Puis, on s'arrêtera sur deux poèmes faisant partie d'un même sous-groupe d'inspiration profane et on en proposera une analyse renouvelée, tenant compte de l'ordre des manuscrits et de leçons textuelles écartées par les éditeurs : le fait que le premier accompagnait une image est complètement passé inaperçu jusque-là ; dans le second cas, le classement des manuscrits éclairera, sous un jour nouveau, non seulement le sens du *carmen*, mais aussi les enjeux de la relation texte/image chez Ennode.

1 Présentation générale du corpus

Parmi les *carmina* d'Ennode, vingt-sept pièces d'une grande diversité se rapportent très probablement, de manière réelle ou fictive, à une représentation iconographique[11].

À l'évidence, la place de ces poèmes dans la tradition manuscrite n'est pas fortuite : à deux exceptions près qui s'expliquent aisément[12], ces pièces ne nous sont pas parvenues isolément, mais elles sont précédées ou suivies par d'autres pièces poétiques se rapportant à une image. Conformément à l'extension antique du domaine ec-

11 Ce chiffre prend en compte la pièce 234 V. qui a fait l'objet d'une analyse divergente jusque-là. Par ailleurs, la pièce 232 est comptée pour 'un' étant donné que 232 et 232a V. correspondent, selon nous, aux deux parties d'un seul et même poème polymétrique (cf. *infra*).

12 Il s'agit de la pièce 210 V., conservée au milieu de poèmes descriptifs, et de la pièce 470 V., transmise uniquement par les manuscrits de la branche du *codex Vaticanus* (cf. n. 5), si bien que sa place reste sujette à caution. Ces pièces isolées sont signalées par le symbole Ø dans le Tab. 2.

Tab. 2: Vue d'ensemble des poèmes ecphrastiques, suivant l'ordre des manuscrits.

	Réf. Vogel	Réf. Hartel	Titre / Objet de la représentation	Mètre	Inspiration
I	126 V.	*carm.* 2.18	*Versus in missorio quod habet loricatum iuuenem super equum tenentem Victoriam in manu*	3 dist. él.	profane
	127	2.19	*Versus de leone marmoreo qui aquam mittit in domo*	3 dist. él.	chrétienne
	128	2.20	*Versus in baptisterio Agello* [*Ugello* Vogel] *ubi picti sunt martyres quorum reliquiae conditae ibi sunt* (*ecphrasis* : v. 5–6)	4 dist. él.	chrétienne
	129	2.21	*Epigramma de scutellis septem habentibus feras uel Dianam* [Suit un poème descriptif lié, d'un point de vue thématique, à la pièce 129]	1 dist. él.	profane
II	133	2.25	*Versus de cauco cuiusdam habente Pasiphae et taurum. Ex tempore*	8 hex.	profane
	136a, b et c	2.29–31	*Item uersus de cauco habente Pasiphae et taurum* (29) ; *Aliter* (30–31)	– 1 dist. él. – 2 hex. – 3 hex.	profane
III	195–207	2.77–89	Portraits des évêques de Milan	5 dist. él. sauf : – 195 V. : 7 dist. – 196 V. : 6 dist.	chrétienne
Ø	210	2.92	*In missorio ubi imago ipsius est* [ce *carmen* figure au milieu de poèmes descriptifs : 2.91 (= 209 V.) à 2.94 (= 212 V.) ; le poème qui suit s'apparente, d'un point de vue formel et thématique, à la pièce 210 ; quant à la pièce 212, elle se rapporte, comme le poème 210, à un bien d'Ennode, en l'occurrence un cheval *huniscus*]	1 hex.	profane
IV	229	2.98	*De anulo Firminae inl. feminae* [*carmen* suivi de deux poèmes descriptifs]	6 hex. [7 hex.]	profane
	232–232a	2.101–102	*De scutellis*	6 hex. 2 dist. él.	profane
	233	2.103	[sans titre] *Laesa Venus non est …* (étude *infra*)	8 hex.	profane

Tab. 2 (suite)

	Réf. Vogel	Réf. Hartel	Titre / Objet de la représentation	Mètre	Inspiration
	234	2.104	[sans titre] *Forma caput facies Deuteri cuncta magister* (étude *infra*)	5 dist. él.	profane
Ø	470	2.7	[sans titre] *Occisor mortis, dux uitae, planta salutis !* [poème décrivant une croix surmontée d'un serpent d'airain, transmis par une seule des deux branches de la tradition manuscrite]	1 dist. él.	chrétienne

phrastique (l'*ecphrasis* englobant, dans l'Antiquité, toutes sortes de textes descriptifs, et non seulement, comme dans la conception moderne, les descriptions relatives à des œuvres d'art), ces dernières prennent fréquemment place au milieu d'épigrammes à dominante descriptive[13]. Une preuve indirecte de la pertinence des critères génériques qui ont présidé à ces regroupements typologiques est l'insertion isolée d'un poème ecphrastique lié à une figure et/ou à un lieu attesté ailleurs dans les *carmina* d'Ennode au sein d'une telle série : c'est le cas, par exemple, de 128 V. consacré au « baptistère d'Agellus où sont peints les martyrs dont les reliques ont été ensevelies à cet endroit[14] », transmis séparément de la pièce 147 V. dédiée au même lieu, à l'occasion de l'« offrande[15] » au Christ du fils d'Arménius, mort de manière prématurée[16] ; on pense aussi à la pièce 229 V. décrivant la gravure de l'anneau de dame Firmina, qui est dissociée du cycle 165 et 165a-c V. exaltant la finesse du collier en or ayant appartenu à la même *inlustra femina*[17].

Les groupes II et III correspondent à des cycles conçus comme tels par Ennode : il s'agit, d'une part, de quatre pièces décrivant une même coupe où étaient représentés Pasiphaé et le taureau (cf. l'indication *Item*, puis *Aliter* dans le *lemma* des poèmes

13 Les effets de regroupement notés dans le tableau synthétique *supra* montrent les affinités entre épigrammes ecphrastiques et descriptives. Ces dernières transparaissent également dans le traitement différent dont font l'objet deux objets similaires, l'anneau (229 V. – épigramme ecphrastique) et le collier (165 V. – cycle descriptif) ayant appartenu à dame Firmina. Voir en dernier lieu, sur ces pièces, Condorelli (2019/20) et Condorelli (2022) avec bibliographie antérieure.

14 Cf. le titre latin du *carmen* indiqué dans le tableau *supra.*

15 *Tit.* : *Versus scriptos Agello ubi filium Armeni angeli Christo offerunt qui paenitentiam egit.* La leçon *Agello* est donnée par le *codex Vaticanus* et la branche dérivée de ce manuscrit : le *Bruxellensis* (suivi par Vogel dans son édition) donne *Ugello.* Voir, sur les difficultés d'identification que pose ce lieu, Urlacher-Becht (2014) 126–127.

16 147.3 V. *Perge, puer, teneros superans bene conscius annos.* Le lien narratif établi par Di Rienzo (2005) 115, entre les pièces 128 et 147 V. n'est pas forcément évident, en dépit de la relative promiscuité des deux poèmes : s'il ne fait aucun doute que le fils d'Arménius a été enseveli dans le baptistère évoqué dans 128 V., rien n'indique que l'édifice fut construit dans ce but.

17 Cf. n. 13.

136a-c V.)[18] ; d'autre part, d'une importante série de *Bildertituli* visant à accompagner les portraits des évêques de Milan, d'Ambroise à l'évêque contemporain d'Ennode, Laurent[19]. Le cas des pièces 232 et 232a V. est différent car rien ne sépare, dans la tradition manuscrite, ces deux poèmes arbitrairement distingués par les éditeurs modernes en raison du changement de mètre : il s'agit probablement des deux strophes d'une seule et même composition polymétrique, qu'il convient d'analyser comme telle[20].

La constitution des groupes I et IV a été guidée par des critères formels (ou génériques, au sens large du terme) puisqu'ils comprennent des poèmes traitant *a priori* de thèmes très différents, mais qui ont justement en commun le fait de se rapporter à une image. Le groupe I mêle pièces d'inspiration profane (126 et 129 V.) et chrétienne (127 et 128 V.). Le rapprochement des deux premières tient à l'évidence au thème de la férocité et de l'allure terrifiante dont l'art donne une représentation apaisée (*terror ridet* 126.4 V. ; *deposita … feritate* 127.1 V.). Le pouvoir du peintre, capable de (re)donner vie aux corps soustraits à leur sépulture[21], est également au centre de 128 V., mais son rapprochement avec 127 V. tient probablement aussi au contexte baptismal que partagent les deux pièces[22]. Quant au groupe IV, il est essentiellement constitué de poèmes d'occasion liés à des aspects variés de la vie mondaine d'Ennode (un exemple de fréquentation aristocratique [229 V.] ; une illustration de son goût pour les représentations mythologiques [232 et 233 V.] et pour l'étude des lettres [234 V.]).

Si, le rôle actif d'Ennode est indéniable dans le cas des cycles thématiques conçus comme tels dans la continuité d'une tradition épigrammatique fort ancienne[23], le second type de regroupement a, probablement, plutôt été opéré lors de la réunion des *opera* dans l'antiquité tardive. L'auteur et l'époque à laquelle fut constituée la « collection »

18 L'insertion entre les pièces 133 et 136 V. d'un court cycle poétique à visée satirique (134 V.) et d'une *epistula precatoria* au pape Symmaque (135 V.) tient, à l'évidence, à une erreur de classement remontant à l'archétype de la collection. Peut-être les pièces 134 et 135 figuraient-elles sur un même feuillet inséré par erreur entre 133 (à la fin d'un feuillet) et 136 (au début du feuillet suivant).

19 Voir notre étude dans Urlacher-Becht (2014) 233–264 (avec bibliographie antérieure).

20 C'est le choix que nous projetons de faire dans notre édition des *carmina* d'Ennode en cours de préparation pour la CUF, cf. l'ébauche de commentaire proposée *infra.* Ennode a composé d'autres poèmes polymétriques, en particulier un épithalame (*carm.* 1.4 = 388 V.) et, au nombre des *carmina minora*, un billet écrit *ex tempore* destiné à Agnellus (*carm.* 2.107 = 256 V.).

21 128.5 V. *Rapta sepulturis animauit corpora pictor.*

22 La pièce 128 V. est une épigraphe composée pour être inscrite dans un baptistère dit *Agello* ou *Ugello* dans la tradition manuscrite : voir *supra* n. 15.

23 Voir Höschele (2022) avec bibliographie et, plus particulièrement sur la construction rhétorique des cycles d'Ennode, où l'influence de la tradition scolaire est sensible, Di Rienzo (2013).

telle qu'on la connaît aujourd'hui est fortement sujette à caution[24]. Si l'on admet – comme c'est fort vraisemblable – que les *opera* d'Ennode ont été assemblés peu après sa mort, par un proche qui avait une bonne connaissance de l'homme et de son œuvre puisqu'il a accompagné un grand nombre de ses écrits/poèmes de titres très utiles, voire indispensables à leur recontextualisation et, partant, à leur compréhension, il n'est pas exclu que tout ou partie de cet effort de classement soit également imputable à ce tiers[25]. En tout cas, ces titres sont une source d'informations précieuse accréditant, de manière générale, la réalité des objets évoqués à travers la précision des informations données (identification du support et/ou de l'image dont il est orné[26] ; certains titres comportent aussi une indication d'appartenance[27] ou de localisation[28]).

Concernant le type de représentations figurées évoquées par Ennode dans ses *carmina*, les images peintes prédominent dans le cas des poèmes d'inspiration chrétienne : c'est le cas des onze (ou douze) poèmes constitutifs de la série 195–206 (ou 207 V.) si l'on admet que les allusions à une représentation picturale, explicites dans les pièces 200 (v. 4 *picta genas facies*) et 201 (v. 3 *depinxerat*), peuvent être généralisées à l'ensemble de la série[29] ; dans le poème 128 V., il est question, de manière plus claire encore, des corps

24 La notion de « collection » est au centre du débat relancé par Gioanni (2006a) CXXXVII–CXLI (cf. *supra* n. 2). On sait en effet que certaines œuvres ont circulé du vivant d'Ennode et qu'il a lui-même supervisé la publication de plusieurs groupes, mais qu'en est-il de l'*ensemble* de la collection transmise par les manuscrits carolingiens ? Selon l'hypothèse de F. von Vogel largement admise aujourd'hui, la collection aurait été constituée dans la première moitié du VIe s., sinon par Ennode lui-même [Kennell (2000) 268], du moins par un proche, peut-être un protégé d'Ennode ou un secrétaire personnel [Vogel (1885) XXXI, cf. Rouse&Rouse (1989) 92 et Di Rienzo (2004) 66, repris dans Di Rienzo (2005) 9 ; Bartlett (2003) tire une conclusion plus nuancée de son étude des *carmina* puisque selon lui, « the compiler was somebody who apparently had some knowledge of the circumstances of the compilation of Ennodius' work, but access to only a portion of it », p. 67]. Selon S. Gioanni, il est toutefois peu probable que la collection *complète* ait circulé avant la fin du VIIIe siècle, quand les œuvres d'Ennode furent « redécouvertes » par l'érudit carolingien Paul Diacre : voir Gioanni (2006a) CXXXVII–CXLVI et Gioanni (2006b), cf. Urlacher-Becht (2014) 428–441.

25 Voir, sur les indices (comme l'usage de la troisième personne) qui permettent d'attribuer un grand nombre des *tituli* à un tiers, Di Rienzo (2005), « I titoli », 219–231, cf. déjà Vogel (1885) XXIX et Schröder (1999) 203–206. Ces éléments de paratexte ont peut-être été ajoutés lors de la copie des *opera* conservés par Ennode : si tel fut le cas, des *carmina* archivés séparément ont pu faire l'objet de regroupements génériques (au sens large du terme), semblables à ceux que présentent les poèmes ecphrastiques et/ou descriptifs.

26 Voir p. ex., dans le tableau *supra*, le *titulus* de 129 V. ou celui de 133 V.

27 Voir, outre le *titulus* de 229 V. déjà évoqué, celui de 210 V. où le pronom *ipsius* renvoie clairement à un portrait d'Ennode lui-même.

28 Ce type d'indication reste souvent ambigu : voir ce qui a été dit *supra* à propos de l'énigmatique *Agello* (ou *Ugello*) mentionné dans le *titulus* de 128 V. De même, dans le *titulus* de 127 V., l'indication *in domo* reste imprécise : voir, à ce sujet, Urlacher-Becht (2014) 140–141.

29 Selon Di Rienzo (2005) 221, le monostique 207 V. dédié à Laurent ne figurait pas forcément sous son portrait peint : il a pu être ajouté à la fin d'une copie manuscrite de ce cycle épigrammatique offerte par Ennode à l'évêque Laurent de son vivant, pour clore la série par un hexamètre simple et

des martyrs défunts représentés sur un baptistère auxquels le *pictor* (v. 5) a donné vie par son art. Deux autres poèmes d'inspiration chrétienne se rapportent à une sculpture, en l'occurrence une fontaine (baptismale ?) à gueule de lion et une croix surmontée du serpent d'airain que Moïse avait placé sur une perche[30]. Il est assez probable que la destination première de ces poèmes, tous écrits en distiques élégiaques, fut épigraphique[31]. Ils témoignent de deux orientations différentes : l'une, élogieuse, l'autre, exégétique. La volonté de célébration prédomine en effet dans la série dédiée aux évêques, avec la volonté de défendre, sur fond d'éloge des évêques milanais, la prééminence du siège milanais[32]. Quant aux autres *ecphraseis* d'inspiration chrétienne, elles exaltent la *salus* (*aquis … salutiferis* 127.6 V. ; *certa salus* 470.2 V. ; *salutiferis … limphis* 128.3 V.) et la *uita* (*uiuificantis aquae* 128.2 V.) apportées par le baptême et la foi en la rédemption.

Les poèmes profanes sont d'une plus grande diversité, avec parfois une recherche de la virtuosité sensible à travers leur organisation en série (avec variation métrique) ou leur structure polymétrique ; de manière générale, l'hexamètre concurrence le distique élégiaque (le choix du mètre est donc plus large – même si la *uarietas* reste limitée[33] – que dans le cas des poèmes d'inspiration religieuse). Ils se rapportent principalement à des objets précieux, notamment des accessoires de vaisselle (*missorium* 126 et 210 V. ; *caucus* 133 et 136 V. ; *scutellae* 129 et 232 V.) ou un bijou (*anulus*, 229 V.) ayant, pour certains, appartenu à Ennode[34] ou à un membre de son entourage (comme l'illustre dame Firmina)[35]. La représentation fait l'objet d'une description plus ou moins précise. Sa caractérisation peut rester très générale, se limitant à la mention du sujet représenté : ainsi, les sept noms énumérés dans l'hexamètre du monodistique 129 V. spécifient chacun, selon toute vraisemblance, le sujet de l'une des *picturae* ornant les sept *scutellae* (petites coupes) mentionnées dans le titre[36]. D'autres poèmes, comme la pièce 126 V. décrivant un jeune guerrier sur son cheval tenant dans sa main droite une victoire ailée, permettent au contraire de se faire une idée

élégant. Le parallèle qu'on peut faire avec le souhait de longue vie inscrit peu ou prou à la même époque dans l'une des salles de la demeure épiscopale de Ravenne autorise toutefois l'hypothèse d'une destination épigraphique : voir à ce sujet Urlacher-Becht (2014) 229 n. 387 et 236.

30 Il s'agit respectivement de 127 et 470 V.

31 C'est la thèse que nous avons défendue dans Urlacher-Becht (2014) 66 sqq., « Poèmes mondains et religieux : esquisse d'une typologie », avec bibliographie antérieure.

32 Voir Urlacher-Becht (2014) 238 sqq. et, dans une perspective différente, Gioanni (2015) 244–246.

33 Voir à ce sujet Charlet (2022) 986 § 10.

34 210 V.

35 La mention d'un *quidam* dans le *titulus* de la pièce 133 laisse également à penser que le possesseur du *caucus* en question était une connaissance d'Ennode ; de même, dans 129.2 V., l'adjectif *docte* renvoie à l'univers aristocratique.

36 *Delia ceruus aper tigris leo bucula pardus* / *apportant mensis fercula, docte, tuis.* L'accumulation de sept noms dans l'hexamètre constitue à l'évidence une gageure, dans le contexte d'un jeu "érudit" (*docte*), cf. Urlacher-Becht (2013) 294.

assez précise de la scène représentée[37]. La volonté élogieuse est parfois patente, comme dans le cas de l'*ecphrasis* de l'anneau de dame Firmina, mise en relation avec l'aura apaisante émanant de cette *domina*[38]. Ces descriptions précises peuvent s'accompagner d'un jugement artistique qui reprend, en les renouvelant partiellement, les topiques de la tradition ecphrastique (en particulier celle de l'*enargeia* ou de l'*euidentia* d'une œuvre d'art[39]). Selon une tendance caractéristique des poèmes descriptifs[40], certains de ces poèmes ecphrastiques insistent également sur la matière de ces objets décorés (*metallum* 210.1 et 229.5 V., cf. *carm.* 2.115.1 = 267a V. et *carm.* 2.129.3 = 332 V. ; *argentum* 133.4 et 232.3 V., cf. *carm.* 2.22.4 = 130 V.) et/ou leur couleur (*candidus* 133.4 V., cf. *carm.* 2.46.2 = 165 V.).

Le vocabulaire employé par Ennode dans ses *ecphraseis* de vaisselle décorée pose la question du type de *picturae* auxquelles se rapportaient ses *uersus*. De fait, même s'il pouvait s'agir de céramiques peintes, on s'accorde généralement à penser qu'il s'agissait de pièces d'orfèvrerie comprenant, logiquement, des représentations ciselées et non peintes[41] : or, Ennode parle à leur sujet de l'œuvre d'un *pictor* (136b.1 V.) et emploie une forme verbale issue de la même famille (le verbe *depingere*, 232.2 V.). Compte tenu de cette ambivalence, on prendra en compte, dans la suite, les poèmes se rapportant aux deux types de *picturae*. Afin de renouveler les études antérieures, on se concentrera, en prenant en considération l'ordre et les leçons des manuscrits, sur deux poèmes contigus assez complexes à saisir car ils nous sont parvenus sans titre, et donc sans éléments de contextualisation essentiels à leur compréhension : les *carm.* 233 et 234 V.

2 Un portrait passé inaperçu : étude de la pièce 234 V. (= *carm.* 2.104)

La pièce 234 de l'édition Vogel, composée de cinq distiques élégiaques, est consacrée au *grammaticus* Deutérius qui enseignait la grammaire (et probablement aussi la rhétorique) au sein de l'*auditorium* de Milan[42].

37 Il en va de même de la scène décrite dans 133 et 229 V.

38 Voir nos observations sur ce *carmen* dans Urlacher-Becht (2020) 208.

39 Voir, sur la grande fortune de cette topique dans les « critiques d'art » de facture épigrammatique, Prioux, Scafoglio (2022) *passim*. Le thème de la bestialité apprivoisée (127 V.) ou celui de l'étranger terrifiant qui s'avère souriant (*Aduena cui terror ridet in arte bonus*, 126.4 V., cf. 229.3 V.) est plus original dans la tradition ecphrastique.

40 Voir les parallèles avec des épigrammes descriptives d'Ennode introduits, dans la suite, par la mention « cf. ».

41 Voir en particulier Di Rienzo (2001) 112 ; Martos (2017) 204 ; Mulligan (2022) n. 729. Cf. *infra* p. 66.

42 Les *opera* d'Ennode sont notre seule source sur le *grammaticus* Deutérius (voir *PLRE* II, « Deuterius » 3, 356–357 et Kaster [1988] 268–269 no. 44). L'*auditorium* au sein duquel il a exercé à Milan du-

Le contenu de ce poème est de prime abord surprenant au vu de la représentation très positive que donne Ennode de Deutérius dans ses autres écrits[43]. On apprend certes, dans les v. 1–2, que Deutérius était doué de dons innombrables et que sa réputation n'était plus à faire ; cependant, les v. 3 à 8 semblent récuser son talent oratoire, d'autant plus que l'édition de F. von Vogel donne, à la suite d'une correction proposée par W. von Hartel, la leçon *excuset* au v. 3[44]. On apprend dans ces vers que Deutérius ne parle pas et qu'il n'a pas atteint le niveau de l'orateur Cicéron. Quant au distique conclusif, il affirme, avec humour, que c'est bien suffisant pour ses *discipuli*, qui peuvent voir les rayons de Phoebé, la lune, se réfléchir sur le crâne nu de Deutérius. En raison de cette représentation pour le moins surprenante, puisqu'elle semble dénier à Deutérius toute compétence dans l'*ars grammatica*, on a estimé qu'Ennode entendait de la sorte valoriser ses *mores* au détriment de sa *lingua*, au risque de sembler discréditer Deutérius dans le domaine de compétence qui était le sien.

Or, si on lit ce poème à la lumière de ceux qui précèdent, en particulier à la lumière des poèmes 232 et 233 V. qui se rapportent, l'un et l'autre, à une représentation figurée, une hypothèse bien plus probante est envisageable.

En voici le texte latin (corrigé au v. 3) accompagné d'une traduction personnelle orientant d'emblée la compréhension dans le sens de l'interprétation défendue ensuite :

Forma caput facies Deuteri cuncta magister,
innumeris doctor dotibus ille cluit.
Excussit linguam genius perfectus ubique:
quod fari nescit, displicet inde malis.
Grammaticam iactant artem nescire magistrum:

Correction apportée à l'édition Vogel :
v. 3 *excusit* B *excussit* V *excuset* Vogel

rant le diaconat d'Ennode est mentionné dans le titre de trois des *dictiones* dites *scholasticae* dans la typologie de Sirmond : voir *dict.* 7 (= 3 V.) *In dedicatione auditorii, quando ad forum translatio facta est* ; *dict.* 8 (= 69 V.) *Praefatio dicta Lupicino quando in auditorio traditus est Deuterio v.s. et dict*. 9 (= 85 V.) *Praefatio quando Arator auditorium ingressus est*. Les conditions et les structures d'enseignement à Milan et, de manière plus générale, en Italie du temps de Théodoric, sont au centre de plusieurs études récentes : voir notre synthèse bibliographique dans Urlacher-Becht (2022d) 127. – La pièce 234 V. a fait l'objet d'un commentaire très sommaire de la part de Di Rienzo (2005) 216–217, au nombre des « Epigrammi di argomento letterario » : selon lui, le poème faisait partie d'un échange de *nugae* (« siamo probabilmente di fronte a uno scambio di *nugae* poetiche ; si è conservata solo quella ennodiana, che propone un ritratto scherzoso del maestro », p. 216). Une lecture ironique a été envisagée par López Kindler (2012) 206 (« De un modo retorcido y posiblemente irónico, Ennodio ensalza las cualidades de Deuterio »). Quant à Mulligan (2022), il en a proposé une lecture clairement dissidente, parlant d'une épigramme « that mocks, seemingly in jest, Deuterius, while excusing his verbal lapses » (note 990 ; il s'agit du poème 168 dans sa traduction commentée).

43 Cf. p. ex. les apostrophes superlatives employées dans l'*epist.* 1.19.1 (= 24 V.) *doctor optime* et dans la *dict*. 10.8 = 94 V. *doctor eruditissime,* ou l'éloge de son enseignement dans le *carm.* 1.3.13 sqq. (= 262 V.) et la *dict.* 9.5 (= 85 V.).

44 La correction proposée par Hartel se fonde sur la leçon *excusit* donnée par le manuscrit de Bruxelles (*vs excussit* dans toute la branche dérivée du *Vaticanus*).

hoc melius simplex moribus instituit.
Oratoris opus lapidosaque culmina Tulli
non tetigit: celsum rhetora nullus amat.
Discipulis satis est uultus tacitique uerenda
caluities: Phoebae lumina plena uident.

L'apparence, la tête, le visage, tout, chez Deutérius, reflète le maître :
ce grand savant est réputé pour ses innombrables dons.
Sa parfaite copie en tout point a éclipsé sa langue :
parce qu'il ne sait pas parler, il déplaît aux mauvais esprits.
Ils clament qu'un tel maître ignore la grammaire :
pourtant, sa simple vue enseigne mieux que cela aux mœurs.
Il n'a pas atteint l'œuvre ni les sommets rocailleux de l'orateur Tullius :
mais personne n'aime les rhéteurs inaccessibles.
À ses élèves, sa vénérable face et calvitie d'homme silencieux en imposent assez :
ils voient les feux de Phoebé dans leur plein éclat.

On ne peut manquer d'être frappé par l'insistance sur le visage de Deutérius dans les distiques liminaire et conclusif (*forma* v. 1 ; *uultus* v. 9), qui orientent l'analyse vers un portrait ou un buste du *grammaticus.* Cette analyse est corroborée par le terme clé sur lequel s'achève le poème : *uident*, qui laisse à penser que ce *carmen* était destiné à accompagner un portrait exposé au sein de son école, puisqu'il est question des *discipuli* contemplant le visage de leur *magister.*

Ce référent visuel éclaire la signification du deuxième distique, après qu'on y a rétabli la leçon *excussit* transmise par l'un des deux témoins majeurs des *opera* d'Ennode, le manuscrit vaticanais de la *Biblioteca Apostolica*, Vat. Lat. 3803 (fin du IXe s.) et tous les témoins qui en dérivent[45]. De fait, contrairement à ce qu'on a compris jusque-là, il ne s'agit pas d'« excuser la langue » de Deutérius en raison de ses autres qualités : celle-ci a été chassée, bannie, car son double imagé – son *genius* – est muet, à l'instar de l'*imago* du rhéteur Rufus au centre d'un cycle épigrammatique d'Ausone[46]. Si curieuse soit cette utilisation de *genius*, elle est cautionnée par plusieurs occurrences du terme, dans les *carmina* d'Ennode, en référence à des ornements ou des représentations artistiques[47]. Quant au fait que Deutérius ne parle pas, ce n'est donc pas faute de compétences langagières mais, là encore, parce qu'on a affaire à un portrait muet.

45 Cf. la note précédente.

46 On notera un emploi comparable de *lingua* dans l'*epigr.* 45 Green même si rien n'indique (ni ici ni ailleurs dans les *carmina* d'Ennode) une quelconque dépendance à l'égard des *Epigrammata* d'Ausone : cf. vers 1–2 *Rhetoris haec Rufi statua est, nil uerius; ipse est,* / *ipse adeo linguam non habet et cerebrum.* Voir, sur cet usage de *lingua*, *ThLL s. v.* II A 1 *β ad artem dicendi.*

47 L'emploi de *genius* chez Ennode dans le sens d'*ornamentum*, *decus* est signalé dans le *ThLL s. v.* II, A3. Dans 229.5 V. *Cognoscit dominam genius famulante metallo* (à propos des animaux représentés sur l'anneau de Firmina), le terme se rapporte très clairement, comme ici, à une représentation iconographique ; il en va peut-être de même dans le *carm.* 2.91.4 (= 209 V.) *Partibus in crustam colligitur genius*, à propos de l'image formée par les tesselles d'une mosaïque, cf. Mulligan (2022) n. 752.

Les deux distiques suivants complètent ce « portrait » en rappelant que Deutérius était *grammaticus*, et non *rhetor*. Loin de minorer le mérite de Deutérius, cette précision prend un tour élogieux à travers la valorisation, en filigrane, des « petits » lettrés ou des « petits » genres chers à Ennode : on pense par exemple à l'évocation métapoétique de son modeste équipage et de sa *cumba* qu'Ennode appelle à regagner son port à la fin du *carm.* 2.16 (= 105 V.)[48] ou aux genres mineurs – et souvent d'occasion – qu'il a lui-même pratiqués. Le v. 6 complète le v. 1 en soulignant la valeur exemplaire du portrait, selon une orientation qui connaîtra un grand développement dans l'esthétique médiévale[49] : si celui-ci reflète le maître, il offre aussi, par sa simplicité, une leçon de modestie en accord avec l'idéal d'*humilitas* affirmé à maintes reprises par Ennode dans ses épigrammes (notamment chrétiennes) d'inspiration morale[50].

Enfin, le dernier distique remet le focus le visage de Deutérius, cette fois-ci explicitement qualifié de « muet[51] ». Les *discipuli* s'opposent aux *mali* du v. 4 (avec un jeu d'écho *discipuli* / *displicet*). La pointe s'explique par l'allusion qui précède à la calvitie de Deutérius : la lumière de la lune peut ainsi se réfléchir sur son crâne nu. Par-delà la charge humoristique de la pointe, l'association à Phébus à travers la mention de sa sœur Phoebé[52] permet sans doute de célébrer implicitement son talent pour la poésie, accrédité par l'*epist.* 1.19.3 (= 24 V.)[53].

48 105.10 V. *Ad portum cumbam flecte, Thalia, meam* ; voir notre commentaire dans Urlacher-Becht (2014) 201.

49 Voir, sur la volonté, dès l'antiquité tardive, de « représenter, non pas les données physiques du modèle soumis au regard, mais le résultat de la contemplation qui aurait pour but de dégager, avec les yeux de l'esprit, l'essence profonde du personnage figuré », Grabar (1992), « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », commentaire de la fig. 9 (p. non numérotée).

50 Voir à ce sujet Urlacher-Becht (2014) 199–203 et notre synthèse dans Urlacher-Becht (2022b) 748 § 16.

51 V. 9 *taciti*, cf. là encore, à propos de l'effigie de l'orateur Rufus, la question sur laquelle s'ouvre l'*epigr.* 51 G. d'Ausone : *"Ore pulchro et ore muto scire uis quae sim?"* La réponse donnée au v. 2 est : *"Imago Rufi rhetoris Pictauici."*

52 Le choix du terme *Phoeba*, une variante graphique de *Phoebe* (cf. Alcuin, *De orthographia PL* 211, 913B) et la mention de la pleine lune ne peuvent manquer d'évoquer Phébus (cf. Synésios de Cyrène, *Éloge de la calvitie*, 11, à propos du fait qu'on surnomme les chauves « Lune » : « Si l'on est entièrement heureux, je veux dire si l'on est une pleine lune, on a presque le droit de s'appeler 'Soleil' : en effet [...] on reste avec une sphère parfaite, qui lutte d'éclat avec celles du ciel », trad. H. Druon, Paris, 1878).

53 § 3 (à propos de Deutérius) *... cuius tam clara sunt carmina.* L'épître 1.19 (= 24 V.) constitue l'unique témoignage sur les *carmina* de Deutérius qui « n'ont probablement circulé que dans un cercle restreint » (Gioanni [2006a] 139 n. 1). Peut-être ces *carmina* furent-ils adressés à Ennode en même temps que l'épître évoquée au début du § 3 (*Sed ecce quam alacer sensus est [...] ostendit pagina, in qua utraque luce fulsisti*) : comme tend à le suggérer l'expression *utraque luce*, la lettre en question pouvait contenir une ou plusieurs sections versifiées selon une pratique bien attestée dans la latinité tardive : voir, à ce sujet, Urlacher-Becht (2022c). La métaphore lumineuse qui caractérise les vers de Deutérius est tout à fait notable : si elle s'explique en grande partie par les problèmes de vue dont souffrait Deutérius, à la source d'une opposition développée entre la « nuée de la douleur » et l'éclat de ses

L'hypothèse selon laquelle le poème 234 se référerait à un portrait de Deutérius est donc cautionnée par l'insistance sur son visage et son mutisme, qui s'explique bien en référence à un portrait silencieux du *grammaticus.* Par rapport à l'image qu'il commente, le poème permet de souligner son rôle de *magister*, tout en rendant justice à son titre de *grammaticus*, et non de *rhetor* ; quant à l'allusion aux *discipuli* dans la pointe, elle laisse à penser que le point de vue adopté est celui de ses élèves. Quand on sait la relation étroite qu'a entretenue Ennode avec plusieurs d'entre eux, au point de célébrer par un discours leur entrée au sein de l'école de Deutérius[54], il est fort vraisemblable que l'effigie en question – un portrait ou une statue – fût exhibée au sein de son école. Le *carmen* 234 ne fut probablement pas conçu en vue d'une inscription accompagnant celui-ci : l'humour dont est empreinte la représentation de Deutérius en rhéteur muet, donnant à voir les rayons de Phoebé sur son crâne chauve, fait plutôt penser à une épigramme humoristique destinée à être goûté par le *grammaticus* et ses *discipuli* dans un cadre « privé[55] » – d'où l'absence de titre corollaire à l'effacement du contexte de production et d'utilisation.

3 Une 'vive' union : étude de la pièce 233 V. (= *carm.* 2.103)

Le second poème qui va retenir notre attention est la pièce 233 de l'édition Vogel[56]. Il s'agit d'une épigramme composée de huit hexamètres qui traite d'un épisode mythologique au centre de plusieurs *carmina* d'Ennode : l'amour de Pasiphaé pour un taureau. Le mythe est bien connu : pour se venger du roi de Crête Minos qui avait

poèmes (*clara … carmina*, cf. l'expression *qui lucem loqueris*), la consonance avec l'image sur laquelle s'achève la pièce 234 est évidente.

54 Cf. n. 42. Les *opera* d'Ennode conservent aussi un exemple d'éthopée que le *grammaticus* ordonna de composer sans préparation : *dict.* 24 (= 208 V.) *Dictio ex tempore quam ipse Deuterius iniunxit* [*Verba Diomedis, cum uxoris adulteria cognouisset*].

55 Voir, sur la diffusion restreinte d'une grande partie des épigrammes, Urlacher-Becht (2013) et Urlacher-Becht (2014) 87–127.

56 À la différence de la pièce 234, le poème 233 a largement retenu l'attention dans des perspectives différentes. Di Rienzo (2001) en a proposé une lecture rhétorique s'appuyant sur la théorie antique de la *chria* et, fort de la grande fortune de cet exercice de réécriture, il a défendu l'idée que ce poème isolé faisait partie de la série constituée par 133 et 136a-c V. Il a repris cette lecture sérielle dans Di Rienzo (2005) 129–134, et fut suivi, sur ce point, par Mulligan (2022) dont l'apport interprétatif est limité. La charge érotique des cinq poèmes consacrés à Pasiphaé et au taureau est au centre de Martos (2017), Wasyl (2018) et Mondin (2019/20) 43–44 qui, sans remettre en cause la lecture sérielle proposée par Di Rienzo, s'accordent à reconnaître l'amoralité de ces poèmes ecphrastiques (voir *infra* pour les nuances de détail). Scafoglio (2022) 55–62 considère également que l'approche d'Ennode est purement esthétique et que la poésie est « il solo filtro capace di riabilitare, di 'purificare' il mito, anche quello più scabroso » (Scafoglio [2022] 61).

manqué à sa promesse de lui sacrifier un taureau d'une beauté exceptionnelle, Poséidon inspira à son épouse Pasiphaé une folle passion pour l'animal. Pasiphaé put assouvir son désir grâce à l'ingéniosité de Dédale : il fabriqua une génisse en bois montée sur roues, évidée de l'intérieur et couverte d'une peau de vache. Cette génisse factice fut placée dans le pré du taureau. Pasiphaé y entra, et c'est ainsi que le taureau, dupé, s'unit à la reine comme à une véritable vache. De cette union naquit un monstre hybride : le Minotaure, qui fut caché et élevé dans le fameux labyrinthe de Dédale, jusqu'à sa mise à mort par Thésée.

Dans son épigramme, Ennode se concentre sur une scène en particulier : l'union charnelle, grâce au subterfuge de Dédale[57], entre Pasiphaé et le taureau.

Laesa Venus non est, naturae uincula constant.
Bucula Dedalei cessat mentita laboris:
ingenio uiuens nil mugit uacca biformis,
fictaque nec uerum coetum dant ligna iuuencae.
Ecce iterum[58] *tauro mulier summittitur uxor,*
humanas pecudum suspirant pectora flammas.
Vasta iugum ceruix cur suscepit[59]*? Area colli*
qualiter astricto sudauit marcida loro!

Corrections apportées à l'édition Vogel :
v. 4 *coetum* BV *coitum* Vogel
v. 7 *suscepit* BV *suscipit* Vogel

Vénus n'a pas été outragée, les liens de la nature perdurent.
La fausse génisse façonnée par Dédale est inerte :
bien que douée de vie grâce à son génie, la vache à double forme ne mugit guère
et, factice, l'ossature en bois du bovin ne se prête pas à un véritable accouplement.
Mais voici qu'une femme s'allonge sous le taureau, telle son épouse :
le cœur de l'animal exhale des flammes humaines.
Pourquoi sa vaste nuque a-t-elle pris le joug ?
Comme l'étendue de son cou est en nage, éreintée par la bride tendue !

Bien que ce poème nous soit parvenu sans titre[60], toutes les études récentes l'ont rattaché aux quatre autres épigrammes d'Ennode se rapportant au même mythe : les pièces 133, 136a, 136b et 136c V. qui se présentent, dans la tradition manuscrite, comme une série.

57 Notre analyse diffère sur ce point de la lecture 'sérielle' proposée par Di Rienzo (2001) 116 : selon lui, la scène au centre des vers 2 à 4 de 233 V. précéderait immédiatement celle qui est représentée sur le *caucus* au centre des pièces 133 et 136a-c (cf. *infra*) : contrairement aux données du mythe dont Ennode proposerait une libre réécriture, Pasiphaé et le taureau apparaitraient libérés de la structure en bois, qui ne permet pas une véritable union (cf. Martos [2017] 211).

58 L'adverbe *iterum* nous semble ici synonyme d'*autem* (δέ) et avoir une valeur quasi adversative : voir, sur cet emploi, *ThLL s. v.* II, B.

59 La ponctuation adoptée suit la proposition de Mondin (2019/20) 44 n. 61, qui défend par ailleurs dans son analyse de ce vers la correction *rursus capit* proposée par Hartel.

60 Le titre *[De Pasiphae et Minotauro]* indiqué par Hartel fut ajouté par Sirmond pour pallier le silence des manuscrits.

133. Versus de cauco cuiusdam habente Pasiphae et taurum. Ex tempore
Pasiphae, niueum linquis nec in arte iuuencum
diffusis collo manibus petis oscula supplex,
pulcrior et certis illudis ficta puellis.
Candidus argentum superat bos luce coloris.
Viuit amor taurus mulier sine corpore uero.

136a. Item uersus de cauco habente Pasiphae et taurum
Blanditur mulier, sentit bos, membra mouentur.
Attulit ars formas: quis dedit hic animas?

136b. Aliter
Et fictus rigidam seruat, Venus improba, mentem
taurus, ut admotis suspendat rostra labellis.

136c. Aliter
Si tibi sunt animae, pictor, quibus inseris artem,
mollior in tauro claudatur spiritus, oro,
fortia si miserae non dantur corda puellae.

133. Vers improvisés sur la coupe d'un quidam représentant Pasiphaé et le taureau
Pasiphaé, dans l'art, tu ne laisses pas de cesse au taurillon d'un blanc de neige :
les mains posées sur son cou, tu sollicites ses baisers, telle une suppliante
et, par ta beauté, pure fiction, tu éclipses les jeunes filles réelles.
Le bovin étincelant surpasse, par l'éclat de sa couleur, celui de l'argent.
Amour, taureau et femme sont doués de vie, bien qu'ils n'aient pas de vrai corps.

136a. De même : vers sur la coupe représentant Pasiphaé et le taureau
La femme est séduite, le bovin le sent, leurs membres s'ébranlent.
L'art a produit les formes, mais qui les a dotées d'une âme ?

136b. Variation
Et, pure fiction, le taureau reste, cruelle Vénus, l'esprit rigide[61],
si bien qu'en dépit de la proximité de leurs lèvres, il tient son mufle suspendu.

136c. Variation
Si c'est de toi, peintre, que dépendent les âmes de ceux auxquels tu insuffles ton art,
adoucis, je t'en prie, les sentiments emprisonnés au sein du taureau,
car[62] la pauvre jeune femme n'est pas dotée d'un cœur solide.

61 Selon Martos (2017) 208, l'expression aurait un sens érotique. Nous pensons plutôt que l'épithète *rigidus* souligne l'insensibilité du *taurus* (cf. Ov. *ars am.* 1.303), tout en renvoyant, en filigrane, à l'immobilité topique d'une œuvre d'art dans ses évocations ecphrastiques (cf. *suspendat* dans le vers suivant).
62 Ce second *si* a, selon nous, une valeur explicative.

Bien que, dans les manuscrits, le poème 133 soit séparé de la série 136 par un court cycle poétique et une épître en prose[63], ces pièces se rapportaient manifestement à une même coupe (*caucus*) artistiquement ornée d'une représentation très réaliste de la passion de Pasiphaé pour l'animal d'un blanc plus éclatant que l'argent dont elle était probablement constituée[64] : le *lemma* introduisant les pièces 133 et 136 ne laisse aucun doute à ce sujet. Or, selon une hypothèse qui s'est imposée dans la littérature, ce ne sont pas seulement ces quatre épigrammes, transmises comme un tout par les manuscrits, mais l'ensemble des cinq pièces se rapportant à Pasiphaé qui formeraient un seul et même « cycle » rhétorique relatant, avec force variations, son union avec le taureau[65].

En réalité, le poème 233 diffère grandement des quatre autres pièces consacrées à Pasiphaé et gagne, comme nous y invite sa transmission isolée et sans titre par les manuscrits, à faire l'objet d'une lecture indépendante des poèmes 133 et 136a-c.

Ces divergences sont de deux types.

D'un point de vue narratif tout d'abord, les poèmes 133, 136a-c et 233 se rapportent, certes, au même épisode mythologique ; cependant, ils ne dépeignent pas la même scène : le poème 133 et la série 136 se situent tout au début de l'épisode et disent l'intensité du désir de Pasiphaé et sa souffrance face à l'indifférence du taureau (rendue plus cruelle par l'immobilité de la scène) ; le poème 233, lui, se concentre sur l'invention de Dédale avant d'évoquer l'union charnelle de la femme et de l'animal.

D'un point de vue descriptif ensuite, la dette d'Ennode à l'égard de la tradition ecphrastique est bien plus sensible dans le poème 133 et dans la série 136 que dans le poème 233 : dans le poème 133 et dans la série 136, on trouve des références explicites à l'art (*in arte*, 133.1) ou au pouvoir de l'artiste (*pictor*, 136c.1) ; par ailleurs, Ennode y apparaît fortement redevable aux *topoi* de la tradition ecphrastique (la représentation est douée de vie[66] ; la fiction surpasse paradoxalement la réalité[67] – on pense par exemple, dans la tradition latine, aux poèmes ecphrastiques d'Ausone, en particulier aux poèmes sur la *Vache* de Myron où l'on trouve un questionnement similaire sur l'origine de la

63 Cf. *supra*, n. 18.

64 Le *caucus* en question était probablement une pièce d'orfèvrerie. Cependant, Ennode ne dit pas clairement qu'il était en argent : le terme *argentum* est employé dans le cadre d'une comparaison (comme comparant) dans 133.4 V. ; par ailleurs, Ennode parle de l'œuvre d'un *pictor* au début de 136b V. : rien n'interdit donc de penser qu'il s'agissait, en réalité, d'une pièce de céramique peinte.

65 Selon Di Rienzo (2001) 115 (cf. Di Rienzo [2005] 133), la pièce 233 V. viserait à compléter le récit de l'union 'non médiatisée' (par la vache en bois) entre Pasiphaé et le taureau (cf. *supra* n. 56). Martos (2017) avance l'idée, fort de l'exemple offert par la coupe Warren, que les deux scènes aient pu être représentées chacune sur une face d'un même *caucus*. Quant à Wasyl (2018), elle fait de l'ensemble des pièces consacrées par Ennode à Pasiphaé une lecture purement symbolique, dans le contexte du débat contemporain opposant partisans de l'ascétisme et de la corporéité : le futur évêque défendrait une position médiane, en phase avec l'opinion de certains Pères de l'Église (en particulier Jérôme et Augustin) sur le mariage.

66 Voir en particulier 131 ; 136b.1 ; 233.5–8 V.

67 133.3 V. … *certis inludis ficta puellis*.

vie insufflée aux *formae*, même si la réponse d'Ausone est divergente[68]). Et, de fait, la scène dépeinte par ce groupe cohérent trouve au moins une attestation iconographique remarquable dans la villa dite de Munatia Procula à Tor Marancia[69]. Elle fait partie d'un ensemble de cinq peintures datant de la seconde moitié du IIe siècle / du début du IIIe s. apr. J.-C. qui décorait les murs d'une pièce du rez-de-chaussée placée sous le patronage de Vénus. Parmi les cinq femmes victimes d'amour représentées figure en effet Pasiphaé s'appuyant sur le flanc du taureau, la main droite posée sur son dos[70]. La scène est très proche de celle d'Ennode puisque l'animal, représenté de manière très réaliste, tel un être vivant, semble indifférent aux avances de la femme.

Tout discours relevant de la critique d'art ainsi que les clichés de la tradition ecphrastique sont en revanche absents du poème 233 qui dénonce le caractère mensonger de la vache fabriquée par Dédale[71], puis décrit, avec une crudité surprenante, la scène de copulation entre la femme et l'animal. Il n'existe, du reste, à notre connaissance aucune attestation iconographique de cette union[72]. Nombreuses sont les représentations antiques de la vache de Dédale, mais la scène prend place au moment où l'inventeur a achevé la construction de l'animal en bois et présente son invention à Pasiphaé (parfois en lui montrant la trappe d'accès au « ventre » de l'animal)[73]. Quant au domaine littéraire, on ne trouve qu'une seule évocation som-

68 Cf. notamment les *epigr.* 67 et 88 Green.

69 Voir en particulier, sur les peintures mythologiques ornant cette maison romaine, Newby (2016) 189–194 et Bergmann (2017), avec bibliographie antérieure. Voir aussi, dans la tradition ecphrastique, cette scène du tableau consacré à Pasiphaé décrit par Philostrate dans les *Eikones* 1.16, cité dans la traduction de Bougot (1991) 37 : « (…) Pasiphaé, au milieu du bétail, considère le taureau avec admiration ; elle pense le séduire par sa beauté, par l'éclat merveilleux de sa robe qui défie toute la splendeur de l'arc-en-ciel. On lit dans son regard le trouble de son âme, car elle sait qui elle aime, et n'en persiste pas moins à désirer les embrassements du taureau. Lui cependant demeure insensible et regarde sa génisse. Il est représenté fier, comme il convient au chef du troupeau, armé de cornes élégantes, éclatant de blancheur, marchant d'un pas ferme, avec de larges fanons, un cou robuste, l'œil amoureusement fixé sur sa compagne… ». Sur les autres représentations artistiques de Pasiphaé, souvent figurée en présence de Dédale, qui lui présente la vache de bois, voir Papadopoulos (1994) 193–200.

70 On trouve une reproduction en couleurs de cette représentation de Pasiphaé et du taureau blanc dans Bergmann (2017) 230 fig. 1 (Pasiphae, Villa of Munatia Procula, Tor Marancia, Vatican, sala delle Nozze Aldobrandini inv. 79634).

71 C'est une idée qu'on trouve déjà dans un poème ecphrastique d'Ausone mis dans la bouche de la *Vache* de Myron où celle-ci affirme sa supériorité sur la vache de Dédale, impropre à l'accouplement, cf. *epigr.* 65+66 Green : *Daedale, cur uana consumis in arte laborem? / Me potius clausa subice Pasiphae. / Illecebras uerae si uis dare, Daedale, uaccae, / uiua tibi species uacca Myronis erit.*

72 Cf. Gourmelen (2010) § 5 : « Le mythe de Pasiphaé n'est pratiquement pas attesté dans l'art grec, ce qui ne peut manquer de surprendre. Il est surtout représenté dans l'art étrusque, puis romain, notamment à l'époque impériale, de façon extrêmement codifiée, selon des schémas attendus et toujours semblables, parmi lesquels ne figure pas l'épisode de l'accouplement. »

73 Voir « G. Daidalos presenting the mechanical cow to Pasiphae » in Papadopoulos (1994) 196–197 et, sur les représentations de Dédale dans l'art mosaïque, San Nicolás Pedraz (1998).

maire de cet accouplement, au livre 6 de l'*Énéide*[74]. L'exemple virgilien est toutefois notable car il s'agit, justement, d'une représentation figurée, en l'occurrence le relief réalisé par Dédale sur la porte du temple de Cumes qui figurait « le cruel amour de Pasiphaé pour le taureau et l'accouplement furtif qu'elle lui dérobe » (*suppostaque furto*, cf. *summittitur* v. 5).

Ces divergences importantes posent question. Ces cinq pièces sont-elles vraiment constitutives d'un cycle unique ? Par ailleurs, se rapportent-elles nécessairement à un seul et même objet ? Ce n'est pas impossible quand on songe, comme y invite Juan Martos dans son étude de ces poèmes, à la fameuse coupe Warren (début de l'époque impériale), dont les deux faces représentent deux scènes homoérotiques[75]. En l'absence d'un titre recontextualisant le poème 233, rien ne garantit cependant que ce dernier se rapporte au même au même objet que le poème 133 et la série 136, ni même à quelque représentation iconographique tout court. Quant à sa signification, force est constater qu'elle s'enrichit si on en fait une lecture séparée, à la lumière du poème qui le précède immédiatement dans la tradition manuscrite.

Deux faisceaux d'indices cautionnent une telle lecture « autonome » du poème 233 : on a déjà évoqué son isolement (par rapport à la série présentée comme telle) dans la tradition manuscrite ; par ailleurs, sa forme même, avec un effet de clôture très marqué, nous invite à considérer ce *carmen* pour lui-même. L'organisation métrique du poème 233 révèle en effet une sorte de structure « en amande », avec un effet de *Ring-komposition*, tout à fait exceptionnelle dans le corpus poétique d'Ennode.

Laesa Venus non est, naturae uincula constant.	**DSSS**
Bucula Dedalei cessat mentita laboris:	DDSS
ingenio uiuens nil mugit uacca biformis,	DSSS
fictaque nec uerum coetum dant ligna iuuencae.	**DSDS**
Ecce iterum tauro mulier summittitur uxor,	**DSDS**
humanas pecudum suspirant pectora flammas.	SDSS
Vasta iugum ceruix cur suscepit? Area colli	DSSD
qualiter astricto sudauit marcida loro!	**DSSS**

74 Verg. *Aen.* 6.24–26 *Hic crudelis amor tauri suppostaque furto* / *Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis* / *Minotaurus inest, Veneris monimenta nefandae*, cf. Mart. *Spect.* 5 où le merveilleux éclipse le monstrueux ainsi que l'allusion mise dans la bouche de la *Vache* de Myron (cit. *supra* n. 70). La défiance des Anciens à évoquer et à représenter cette scène est perceptible dans la remarque par laquelle Philostrate introduit, dans les *Eikones*, l'*ecphrasis* du tableau représentant Pasiphaé et le taureau : « Ce n'est pas l'union que l'artiste a ici représentée, c'est l'atelier même de Dédale (γέγραπται δὲ οὐχ ἡ εὐνὴ νῦν, ἀλλ' ἐργαστήριον μὲν τοῦτο πεποίηται τῷ Δαιδάλῳ). » Voir, sur la réticence des auteurs grecs et latins à évoquer la « séquence (…) de l'accouplement avec le taureau qui semble systématiquement occultée par les auteurs ou évoquée très brièvement », Gourmelen (2010) § 4. – De manière générale, Pasiphaé est régulièrement présentée par les poètes comme un « exemple de la monstruosité du désir féminin » : voir l'étude de Jouteur (2006), qui porte notamment sur Verg. *ecl.* 6.45–60 et Ov. *ars am.* 1.289–326.

75 Voir p. ex. sur cette coupe Pollini (1999).

Cette structuration met en valeur la bipartition du poème, tout en suggérant que les deux parties doivent être comprises l'une à la lumière de l'autre. Examinons donc leur contenu plus avant.

La vache de Dédale est au centre de la première partie (v. 1–4) : comme déjà Ausone dans l'*epigr.* 65, Ennode dénonce sa facticité, qui empêche la *lignea iuuenca* de se prêter à un *uerum coetum* ; tout laisse donc à penser que Vénus n'a pas été offensée car la vache faite de bois ne peut pas se prêter à une union contre-nature. Si leur accouplement apparaît d'abord impossible, le v. 5 – qui reprend la structure métrique du v. 4 – affirme pourtant sans ambages la réalité de cette union, et la donne même à voir dans l'écriture du poème en faisant figurer *tauro* et *mulier* côte-à-côte au centre du vers.

Dans la seconde partie du poème (v. 5–8), cette union fait l'objet d'une description anthropomorphisée : la bête exhale des flammes amoureuses et « transpire » sous la bride tendue – l'allusion sexuelle est évidente si l'on songe notamment aux emplois de *lorum* chez Pétrone et Martial en référence au sexe masculin[76]. Cette (re)présentation dénuée de toute condamnation morale est à rebours de la tradition littéraire qui passe généralement cette union sous silence ou, le cas échéant, la juge monstrueuse – c'est le cas chez Virgile, dans le livre 6 de l'*Énéide*[77]. Ce parti pris est pour le moins surprenant sous la plume d'un homme d'Église, d'autant plus qu'Ennode pousse l'audace encore bien plus loin qu'il n'y paraît de prime abord en dépeignant cet accouplement contre-nature comme une union "conjugale" : Pasiphaé se soumet au taureau telle son *uxor* (v. 5) ; quant à l'animal, son cou accepte le *iugum*, allusion probable au *coniugium* unissant la *mulier* et le *taurus.* Le thème de l'union conjugale est, en outre, introduit en filigrane dès le v. 1, que le lecteur est invité à relire sous un autre jour à la fin du poème, à travers la reprise du même schéma métrique aux vers 1 et 8. L'expression *laesa Venus* trouve en effet sa source dans l'*Art d'aimer* d'Ovide (2.397) où elle dit l'outrage fait à Vénus quand l'infidélité d'un époux vient à être découverte[78]. Si on lit la suite du vers à la lu-

76 Pétrone 13 *Lorum in aqua, non inguina habet* et Martial 7.58 et 10.55 : voir Adams (1990) 42. Le verbe *summittitur* a également une signification sexuelle : voir son utilisation, à propos de l'accouplement des animaux, chez Palladius 4.13.6. Quant à la réaction physiologique évoquée par *sudauit*, elle comprend une allusion à peine voilée à la sécrétion séminale durant le *coitus.*

77 Cf. n. 73.

78 Ov. *ars am.* 2.397–398 *Laesa Venus iusta arma mouet telumque remittit* / *et, modo quod questa est, ipse querare facit.* Ennode n'est pas le premier à expliquer l'accouplement monstrueux de Pasiphaé par la nécessité de ne pas offenser Vénus, cf. déjà Hygin, *fab.* 40 (cité dans la traduction de J.-Y. Boriaud) : « Pasiphaé, fille du Soleil, épouse de Minos, n'avait pas rendu de culte à Vénus pendant quelques années. Pour cela Vénus lui infligea un amour monstrueux, afin qu'elle aimât, sous une autre forme, un taureau dont elle était amoureuse. » Comme le note Gourmelen (2010) § 9, l'expression ambivalente « ne pas rendre de culte à Aphrodite » attire l'attention sur la sexualité de Pasiphaé et Minos : « selon une tradition bien attestée, l'union du couple est longtemps restée stérile et le Minotaure semble être le premier enfant mis au monde par la reine ». Une réflexion similaire est peut-être

mière de cette clé de lecture, on peut également voir une allusion aux liens du mariage derrière les *naturae uincula* dont Ennode se fait ailleurs le défenseur dans un contexte similaire. On pense, en l'occurrence, à l'épithalame qu'il a composé pour son parent Maximus qui avait longtemps refusé de se marier au nom de sa foi en Christ[79] : or, dans son épithalame, Ennode inscrit le mariage de son parent dans l'ordre de la nature et stigmatise, par la voix de Cupidon, la « faute » (*culpa*) de ceux qui refusent, au nom des « arrêts de la pudeur ou d'une loi pernicieuse » (*iura pudicitae uel lex malesuada*), de prendre épouse et font ainsi de Vénus une « divinité captive » (*captiuum numen*)[80].

Lu dans cette perspective, le poème 233 n'a plus grand-chose à voir avec le poème 133 et la série 136 : alors que ces derniers semblent avoir été inspirés par un objet réel ayant peut-être appartenu à une connaissance d'Ennode[81] et qui était décoré d'un type d'image dont on a conservé plusieurs attestations, propices au traitement ecphrastique du thème, le poème 233 apparaît d'abord comme une construction littéraire, moins soucieuse d'art (ou de critique d'art) que d'affirmer une sorte de morale naturelle, dans laquelle les figures mythologiques sont vidées de leur signification traditionnelle. Comme dans l'épithalame, Vénus semble incarner la nature en tant que force vitale et reproductrice, et le taureau symboliser la vigueur et la puissance sexuelle ; quant à Pasiphaé, sans être nommée (ce qui facilite la lecture rationnelle ou du moins 'naturalisante' du mythe), elle est présentée comme une épouse s'offrant à son mari, d'où l'absence de condamnation morale là où la tradition – déjà païenne – dénonçait une passion contre-nature et l'abolition des frontières entre homme et animal[82].

à la source de la pièce 233 V. d'Ennode (cf. l'interprétation proposée *infra*, au regard des propos que prête Ennode à Cupidon dans son épithalame).

79 Il s'agit du *carm.* 1.4 (= 388 V.) qui a largement retenu l'attention au cours de la dernière décennie, notamment en raison de l'audacieuse description de Vénus dans son plus simple appareil et du discours subversif prêté à Cupidon : voir notre mise-au-point bibliographique dans Urlacher-Becht (2022d) 138–139.

80 Les expressions citées sont toutes extraites du discours adressé par Cupidon à Vénus pour dénoncer indirectement (et, en tout cas, sans qu'Ennode assume complètement la teneur subversive de ces propos mis dans la bouche d'une figure mythologique) l'idéologie ascétique à laquelle adhérait Maximus, au point de refuser de se marier : *"Vna fides rerum nulla dulcedine flecti* / *et, si quid teneros potuit transducere mores,* / *praeceptis calcare malis; seruatur ubique* / *iustitium; culpa est thalamos nominasse pudico.* / *Tu remissa iaces et tanti nescia iuris* / *(…)* / *Surge, age, et obstantem properanter discute somnum,* / *ne te, quod turpe est, captiuum numen habere* / *iura pudicitiae uel lex malesuada putetur."* (v. 64–72). Voir notamment, sur ce discours, Vandone (2006), Neri (2020) 126–182 et Goldlust (2022).

81 Cf. le titre de 133 V. *Versus de cauco cuiusdam …*

82 Cette interprétation du mythe est tout à fait originale à notre connaissance. Il en a existé, dès l'Antiquité, des lectures rationnelles, mais elles diffèrent de celle qui est avancée ici. On pense notamment au mythographe du Vatican (1.43, éd. Dain), pour qui Taurus n'est plus un taureau mais un secrétaire de Minos auquel Pasiphaé s'unit dans la maison de Dédale ; de là, elle mit au monde des jumeaux, l'un

Si cette lecture est avérée, la place à laquelle figure le poème 233 dans la tradition manuscrite ne saurait être fortuite. Le poème 233 suit un poème ecphrastique dénonçant les métamorphoses de Jupiter non tant parce qu'elles lui ont permis d'assouvir ses désirs, qu'en raison de leur caractère mensonger qui fut dommageable non seulement à ses victimes, mais aussi à Jupiter lui-même avec, en filigrane, une dénonciation comparable des formes artificielles[83] :

Si tantas facies tunc sumpsit diuus adulter,
se primum falsis lusit imaginibus.
Quid non mentito uiolasset corpore numen,
cuius forma suo gaudet adulterio?

Si le dieu adultère prit alors tant de visages,
il s'est joué de lui-même le premier par ces apparences mensongères.
Qu'aurait outragé sa majesté sans recourir à un corps mensonger,
lui dont la figure prend plaisir à ses adultères ?

Le lien thématique avec la défense des unions « naturelles »[84] au centre du poème 233 est évident et, qu'il ait été voulu par Ennode lui-même ou le collecteur tardo-antique de ses œuvres, il montre tout l'intérêt de prendre en considération l'ordre des manuscrits.

Il reste à se demander si cette lecture rationalisante remet en cause l'idée que ce poème se rapportait à une représentation figurée du mythe, en lien ou non avec les autres poèmes traitant des amours de Pasiphaé. Il est vrai qu'on ne connaît aucune attestation iconographique de cette scène (mais elles ont pu exister, comme le laisse à penser le passage précité de l'*Énéide*). Cependant, l'argument le plus convaincant en faveur d'une image réelle ou supposée qui serait à la source du poème 233 est, peut-être, la série même dans laquelle prend place ce poème puisque l'éditeur a manifestement pris soin de réunir des poèmes se rapportant à une image : le poème 232 se rap-

de Minos, l'autre de Taurus, à la source de la légende du Minotaure. Il reste que, s'il l'on n'a plus affaire à une union monstrueuse, cette lecture rationnelle voit, derrière le mythe, une relation extraconjugale, aux antipodes de la reconstruction proposée.

83 Les vers cités sont généralement analysés, par les éditeurs, comme une variation du poème précédent exaltant, par une pirouette rhétorique, la fonction moralisante de l'art. En réalité, il s'agit probablement d'une seule et même pièce polymétrique, dont la seconde partie explicite le sens de l'enseignement moral évoqué dans le dernier vers de la première partie (l'art avertit par l'exemple).

84 Cf. également dans l'épithalame (388 V.), vers 33 à 48, l'exaltation de la beauté physique de Vénus et son rejet des ornements artificiels : voir à ce sujet le commentaire de Wasyl (2018) 615–617. Le contraste est saisissant avec la dénonciation des unions contre-nature qu'on trouve dans d'autres *carmina* d'Ennode, que ce soit à propos de l'union du cheval et d'une jument donnant naissance à un mulet (*carm.* 2.125, 126, 127a et 127b = 329-329c V.) ou d'un avocat zoophile aimant les chevaux (*carm.* 2.24 = 132 V.) mais les partis pris, qui montrent l'importance attachée par Ennode aux traditions littéraires et aux codes génériques, sont alors différents : dans le premier cas, Ennode s'ingénie à varier un thème d'origine scolaire ; dans le second, la perspective est clairement satirique.

porte, comme on l'a dit, à des *scutellae* (de petites coupes) où étaient représentées les métamorphoses de Jupiter. Quant au poème 234, on a vu, nonobstant les lectures qui en ont été proposées jusque-là, qu'il se rapporte probablement lui aussi à une *imago.* On voit là combien l'ordre des manuscrits peut s'avérer suggestif et éclairer la vivacité et l'originalité du traitement des mythes païens par Ennode dans ses poèmes ecphrastiques.

* * *

Comme on l'a vu, les poèmes d'Ennode liés à une représentation figurée sont, en tant que tels, dignes d'attention et méritent de faire l'objet d'une réévaluation : ils constituent une veine d'inspiration importante, tant dans le domaine religieux que dans le domaine profane. Dans ce dernier cas, ils sont étroitement liés au milieu social et culturel dans lequel évoluait Ennode : ils nous permettent d'entrevoir le goût de l'aristocratie chrétienne pour les bijoux et la vaisselle richement ornée, y compris de représentations mythologiques ; quant aux vers proposant un portrait humoristique du *grammaticus* Deutérius, ils illustrent l'intérêt d'Ennode pour l'éducation et son engagement aux côtés des jeunes nobles se formant à l'art oratoire.

Les deux poèmes difficiles d'interprétation dont on a proposé une nouvelle lecture présentent la même liberté de ton, soit qu'Ennode s'autorise à y plaisanter de la position et du physique d'un maître bien en vue à Milan de son temps, soit qu'il y propose une version laïcisée d'une fameuse scène mythologique, dont il n'hésite pas à donner une vive représentation dénuée de toute pudeur plaidant, à rebours des interprétations traditionnelles du mythe, en faveur d'une union naturelle décomplexée. Là où les pièces d'inspiration religieuse ont une fonction élogieuse et/ou didactique, ces pièces d'inspiration profane apparaissent ainsi comme un espace de liberté. On peut se demander, en lien avec le questionnement au centre de ce volume sur les *uersus ad picturas*, si cette liberté va, dans certains poèmes profanes, jusqu'à l'affranchissement de la représentation figurée, autrement dit, si l'écriture aboutit à de purs objets littéraires. S'il est peu probable que ces poèmes aient été destinés à être inscrits (ou peints) sur leur support iconographique ou du moins à proximité, celui-ci paraît en tout cas avoir fourni un point de départ bien réel à Ennode et concourt de manière essentielle à la compréhension des vers. De fait, ce n'est pas un hasard si les poèmes analysés en raison des difficultés qu'ils posent nous sont tous deux parvenus sans titre. Quant à cette absence de paratexte, elle tient probablement au fait que ces pièces n'étaient pas destinées – dans l'esprit d'Ennode ou du proche qui a réuni ses œuvres – à être goûtées en dehors de leur contexte de production. Quand on sait les ambitions ecclésiastiques que nourrissait le clerc, on comprend aisément pourquoi.

Bibliographie

Sources

Boriaud (1997): Jean-Yves Boriaud, Hygin. *Fables*, Texte établi et traduit par –, Paris (CUF).
Bougot (1991): Auguste Bougot (François Lissarrague), Philostrate. *Eikones*, Traduction d'Auguste Bougot révisée par François Lissarrague, Paris.
Dain (1995): Philippe Dain, *Mythographe du Vatican I*, Traduction et commentaire, (Besançon) Paris.
Di Rienzo (2005): Daniele Di Rienzo, *Gli Epigrammi di Magno Felice Ennodio*, Napoli.
Gioanni (2006a): Stéphane Gioanni, Ennode de Pavie. *Lettres (livres I-II)*, Paris.
Gioanni (2010): Stéphane Gioanni, Ennode de Pavie. *Lettres (livres III-IV)*, Paris.
Hartel (1882): Wilhelm von Hartel, *Magni Felicis Ennodii opera omnia*, Wien (*CSEL* 6).
López Kindler (2012): Agustín López Kindler, Ennodio. *Poemas. Epístolas*, Madrid.
Mulligan (2022): Bret Mulligan, *The Poetry of Ennodius. Translated with an introduction and notes*, London-New York.
Neri (2020): Marino Neri, *Magno Felice Ennodio. Epitalamio per Massimo. Vir spectabilis*, Milano.
Schott (1611): Andreas Schott, *Beati Ennodii Ticinensis Episcopi Opera*, Tournai.
Sirmond (1611): Jacques Sirmond, *Magni Felicis Ennodii episcopi Ticinensis Opera*, Paris.
Vogel (1885): Friedrich von Vogel, *Magni Felicis Ennodi opera*, Berlin (*MGH AA* 7).

Études

Adams (1990): James Adam, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore, 1982[1].
Bartlett (2003): Richard Bartlett, "The Dating of Ennodius' Writings", in: Edoardo D'Angelo (ed.), *Atti della Seconda Giornata Ennodiana (Napoli 8–9 ottobre 2001)*, Napoli, 53–74.
Bergmann (2017): Bettina Bergmann, "The Lineup: Passion, Transgression, and Mythical Women in Roman Painting", *EuGeStA* 7, 199–246 [https://eugesta-revue.univ-lille.fr/pdf/2017/7.Bergmann-Eugesta-7_2017.pdf].
Charlet (2022): Jean-Louis Charlet, "Métrique", in: Urlacher-Becht (2022a) 983–987.
Condorelli (2019/20): Silvia Condorelli, "Il *titulus* del ciclo ennodiano sulla murena di Firmina (Ennod. *carm*. 2, 46–49 [= 165-165c Vogel])", in: L. Furbetta, C. Urlacher-Becht (eds.), *Les « lieux » de l'épigramme latine tardive: vers un élargissement du genre*, *RET Suppl.* 8, 209–223.
Condorelli (2022): Silvia Condorelli, "*Percorsi d'arte e percorsi di poesia negli epigrammi di Ennodio*", in: Gaëlle Herbert De La Portbarré Viard, Pedro Duarte (eds.), avec la collab. de Renaud Robert, *Architecture et décors fictifs antiques et médiévaux. Illusion, fiction et réalité*, Paris, 227–247.
Di Rienzo (2001): Daniele Di Rienzo, "Tema e variazioni in Ennodio: il ciclo di Pasifae e il toro (*carm*. 2, 25; 29–31; 103)", in: Fabio Gasti (ed.), *Atti della Prima Giornata Ennodiana (Pavia, 29–30 marzo 2000)*, Pisa, 109–118.
Di Rienzo (2004): Daniele Di Rienzo, "Ennodius", in: Paolo Chiesa, Lucia Castaldi (eds.), *Mediaeval Latin Texts and their Transmission*, *I: La trasmissione dei testi latini del Medioevo*, Firenze, 66–73.
Di Rienzo (2013): Daniele Di Rienzo, "Formazione scolastica e sperimentalismo poetico : i cicli epigrammatici di Ennodio di Pavia", in: Marie-France Guipponi-Gineste, Céline Urlacher-Becht (eds.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris, 303–326.
Gioanni (2006b): Stéphane Gioanni, "Nouvelles hypothèses sur la collection des œuvres d'Ennode", in: Fabio Gasti (ed.), *Atti della Terza Giornata Ennodiana (Pavia 10–11 novembre 2004)*, Pisa, 59–76.

Gioanni (2015): Stéphane Gioanni, “Augustin, Paulin, Ennode et les origines de la mémoire d’Ambroise (V^{e}-VIe siècles) : une nouvelle fondation de l’Église de Milan ?”, in: Patrick Boucheron, Stéphane Gioanni (eds.), *La memoria di Ambrogio di Milano: usi politici di una autorità patristica in Italia, secc. V-XVIII*, Roma, 235–252 [https://books.openedition.org/psorbonne/29337?lang=fr$].

Goldlust (2022): Benjamin Goldlust, “Une critique de la virginité chez un poète chrétien ? Retour sur l’*Épithalame pour Maximus* d’Ennode de Pavie (1, 4 = 388 V) et mise en perspective littéraire d’un problème doctrinal”, in: Giampiero Scafoglio, Fabrice Wendling (eds.), *Romaniser la foi chrétienne ? La poésie latine de l’Antiquité tardive entre tradition classique et inspiration chrétienne*, Turnhout, 235–254.

Gourmelen (2010): Laurent Gourmelen, “Les amours de Pasiphaé : problèmes d’analyse et d’interprétation mythologiques”, in: Danièle Auger, Charles Delattre (dir.), *Mythe et fiction* [en ligne], Nanterre [http://books.openedition.org/pupo/1845].

Grabar (1992): André Grabar, *Les origines de l’esthétique médiévale*, Paris.

Hasenstab (1890): Benedikt Hasenstab, *Studien zu Ennodius. Ein Beitrag zur Geschichte der Völkerwanderung (Programm des K. Luitpold-Gymnasiums in München für das Studienjahr 1889/1890)*, München.

Höschele (2022): Regina Höschele, “Cycle, série”, in: Urlacher-Becht (2022a) 390–392.

Jouteur (2006): Isabelle Jouteur, “La passion de Pasiphaé (Virgile, *Bucolique* VI, 45–60 ; Ovide, *Art d’Aimer*, I, 289–326)”, *Vita Latina* 174, 71–91.

Kaster (1988): Robert A. Kaster, *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-London.

Kennell (2000): Stefanie A. H. Kennell, “Ennodius and His Editors”, *Classica et Mediaevalia* 51, 251–270.

Magani (1886): Francesco Magani, *Ennodio*, Pavia (3 vols.).

Marconi (2013): Giulia Marconi, “Il vescovo epistolografo. Alcuni spunti per la questione della cronologia del corpus ennodiano”, in: Stéphane Gioanni, Paolo Cammarosano (eds.), *La corrispondenza epistolare in Italia. 2. Forme, stili e funzioni della scrittura epistolare nelle cancellerie italiane (secoli v-xv): Les correspondances en Italie. 2. Formes, styles et fonctions de l’écriture épistolaire dans les chancelleries italiennes (V^{e}-XVe siècle)*, Roma, 55–72.

Martos (2017): Juan Martos, “Arte y pornografía en los epigramas de Enodio: Pasífae y el toro”, in: Juan Martos, Rosario Moreno Soldevila (eds.), *La tradición erótica en la poesía latina tardía*, Nordhausen, 201–212.

Mondin (2019/20): Luca Mondin, “*Tecta libido* : les avatars de l’épigramme érotique dans la latinité tardive”, in: Luciana Furbetta, Céline Urlacher-Becht (eds.), *Les « lieux » de l’épigramme latine tardive : vers un élargissement du genre*, *RET Suppl*. 8, 23–62.

Newby (2016): Zahra Newby, *Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC-AD 150*, Cambridge.

Papadopoulos (1994): John K. Papadopoulos “Pasiphae”, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII-1, 193–200 (article) ; VII-2, 129–132 (reproductions).

Pollini (1999): John Pollini, “The Warren Cup: Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver”, *Art Bulletin* 81, 21–52.

Prioux, Lubian, Kuttner-Homs (2022): Évelyne Prioux, Francesco Lubian, Stanislas Kuttner-Homs, “*Bildertituli*”, in: Urlacher-Becht (2022a) 235–249.

Prioux, Urlacher-Becht, Kuttner-Homs (2022): Évelyne Prioux, Céline Urlacher-Becht, Stanislas Kuttner-Homs, “*Ecphrasis*, épigramme ecphrastique”, in: Urlacher-Becht (2022a) 469–488.

Prioux-Scafoglio (2022): Évelyne Prioux, Giampiero Scafoglio, “Critique d’art”, in: Urlacher-Becht (2022a) 371–383.

Rouse&Rouse (1989): Richard Hunter Rouse, Mary A. Rouse, “Ennodius in the Middle Ages: Adonics, Pseudo-Isidore, Cistercians, and the Schools”, in: James R. Sweeney, Stanley Chodorow (eds.), *Popes, Teachers, and Canon Law in the Middle Ages*, Ithaca-London, 91–113.

San Nicolás Pedraz (1998): María Pilar San Nicolás Pedraz, “Dédalo en los mosaicos romanos”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie II, *Historia antigua* 11, 397–434.

Scafoglio (2022): Giampiero Scafoglio, "Ennodio e il mito", in: Fabio Gasti (ed.), *Ennodio di Pavia: cultura, letteratura, stile fra V e VI secolo*, Firenze, 41–67.
Schröder (1999): Bianca-Jeanette Schröder, *Titel und Text*: *Zur Entwicklung lateinischer Gedichtüberschriften. Mit Untersuchungen zu lateinischen Buchtiteln, Inhaltsverzeichnissen und anderen Gliederungsmitteln*, Berlin-New York.
Sundwall (1919): Johannes Sundwall, *Abhandlungen zur Geschichte des ausgehenden Römertums (Öfversigt af Finska vetenskaps-societetens*, *B: Humanistiska vetenskaper*, *Förhandlingar 60.2)*, Helsingfors (réimpr. New York 1975).
Tanzi (1889/1890): Carlo Tanzi, "La cronologia degli scritti di Magno Felice Ennodio", *Archeografo Triestino Neue Serie* 15, 339–412.
Urlacher-Becht (2014): Céline Urlacher-Becht, *Ennode de Pavie, chantre officiel de l'Église de Milan*, Paris.
Urlacher-Becht (2020): Céline Urlacher-Becht, "L'éclat des richesses dans les épigrammes de la latinité tardive : enjeux et conditions de la représentation", *Sileno* 46, 203–231.
Urlacher-Becht (2022a): Céline Urlacher-Becht (ed.), *Dictionnaire de l'épigramme littéraire dans l'Antiquité grecque et romaine*, Turnhout, 2 vols.
Urlacher-Becht (2022b): Céline Urlacher-Becht, "Humilité", in: Urlacher-Becht (2022a) 741–750.
Urlacher-Becht (2022c): Céline Urlacher-Becht, "Lettre (support de transmission)", in: Urlacher-Becht (2022a) 884–896.
Urlacher-Becht (2022d): Céline Urlacher-Becht, "La recherche sur Ennode (2004-2021) : bilan et perspectives", *Philologia antica* 15, 119–153.
Vandone (2006): Gianluca Vandone, "*Nec proles nascenti sufficit aeuo*: il discorso di Cupido nell'epitalamio a Massimo (*carm*. 1,4,54–72 = 388,54–72 Vogel)", in: Fabio Gasti (ed.), *Atti della terza Giornata Ennodiana (Pavia*, *10–11 novembre 2004)*, Pisa, 143–153.
Vogel (1898): Friedrich Vogel, "Chronologische Untersuchungen zu Ennodius", *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 23, 51–74.
Wasyl (2018): Anna Maria Wasyl, "The Future Bishop and Pasiphae: Asceticism, Corporeality, and the Secular in Ennodius's Poetry", *Athenaeum* 106, 607–618.

Luciana Furbetta

Interaction des systèmes sémiotiques et combinaison médiale dans les inscriptions de Gaule et d'Italie du ve au VIIIe siècle : esquisse d'une étude

Dans ces pages, notre enquête portera sur les stratégies d'interaction des systèmes sémiotiques dans les inscriptions tardo-latines avec une attention spécifique aux procédés stylistiques, aux marqueurs discursifs et à la mise en œuvre – au niveau narratif et poétique – d'une combinaison entre texte, image, bâtiment, ou 'architecture' au sens large du terme. Les exemples retenus pour cette esquisse d'étude sont les pièces recueillies dans la sylloge dite du *Martinellus* et, pour le côté italien – ici abordé très brièvement – d'inscriptions de typologies variées du VIIe-VIIIe siècle. En ce qui concerne les textes proposés, l'attention se concentrera sur l'interaction entre la forme et le contenu au niveau 'pragmatique', les stratégies de communication et la relation texte/image en fonction du public/lecteur destinataire, avec quelques observations sur les implications au niveau sociolinguistique. L'analyse sera ainsi centrée sur les procédés narratifs, mimétiques, allusifs et mnémoniques qui contribuent à la formulation du message, à l'acte d'énonciation et à son exploitation dans l'écriture du texte à graver. Parmi ces procédés, l'intertextualité et l'iconographie concourent – avec de dosages différents – à réaliser le message et à sa pleine interprétation.

1 Les inscriptions du ve et VIe siècles en Gaule : construire la vie et l'image de Saint Martin de Tours sur la pierre

Afin d'esquisser un cadre générique sur le rapport texte/image[1] et sa perception en Gaule, notre réflexion portera sur quelques caractéristiques d'inscriptions liées surtout à la figure de Saint Martin. L'étude des modalités d'interaction entre texte/image dans les *carmina* pour le monastère de Marmoutier et pour la basilique de Tours permet, en effet, de sonder les particularités de la production gauloise du Vème-VIème siècle et d'aborder de multiples problématiques concernant la formulation, la destination et la ré-

1 Sur ce thème, comme point de repère d'ensemble voir: Arnulf (1997) avec une attention spécifique aux *versus ad picturas* et Stella 2021 (avec bibliographie).

Note: Je tiens à remercier Céline Urlacher-Becht et Francesco Lubian pour leurs suggestions.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-005

ception – au niveau de la communication – des *tituli*. La distinction entre inscriptions et *carmina* n'est pas insignifiante puisque la sylloge (dite du *Martinellus*[2]) comprend aussi des pièces, en prose et en vers, dont la 'nature' épigraphique est fort débattue.[3] De fait, à côté des *versiculi, votivi tituli*[4] à graver sur les édifices sacrés et de longueur variée, il y a les *carmina* composés par Paulin de Périgueux, par Sidoine Apollinaire pour la basilique[5] et, plus tard, des vers de Venance Fortunat composés pour le groupe épiscopal :

2 La sylloge est constituée de 21 pièces qui se rapportent à la mémoire de saint Martin et à ses lieux : elle est transmise de manière anonyme par une série de manuscrits à la suite des ouvrages de Sulpice Sévère, cf. Pietri (1984) 621–625 (voir aussi l' étude/compte-rendu de F. Gilardi, *The sylloge epigraphica de S. Martino*, Catholic University of America, Ann Arbor Michingan, 1983). Pour une analyse de la sylloge avec une traduction française des textes et un bref commentaire : Pietri (1983) 798–831. Nous renvoyons aussi à cet ouvrage pour l'histoire de la ville et de l'église de Tours, le rôle de la mémoire de saint Martin dans la construction d'une identité et d'un espace sociopolitique et culturel. Pour une étude d'ensemble des descriptions de l'architecture et du décor des bâtiments, de l'église et de l'espace sacré de Tours : Duval (2002); voir aussi Herbert de la Portbarré-Viard (2023), surtout les pp. 67–69.

3 Cf. Pietri (1974) ; Ead. (1988) 137–141.

4 Cette définition est donnée par Paulin de Nole dans l'*epist.* 32,5 (*etiam basilicis tuis quasi votivos sacris fontibus titulos destinavi*) : elle peut être rapportée globalement à toute l'épigraphie monumentale chrétienne.

5 Parmi les *tituli* composés pour la basilique de Tours figurent des vers (= Le Blant 176) de Paulin de Périgueux (cf. Paul.Petr. *versus de orantibus*, éd. Petschenig 1888, p. 165) et un *carmen* (= Le Blant 181) de Sidoine Apollinaire, ensuite publié et diffusé par l'auteur lui-même dans son œuvre épistolaire, cf. Sidon. *epist.* 4.18.4 (pour une analyse de cette pièce : Amherdt [2001] *ad loc.*; Zarini [2002]. À ces *carmina* il faut ajouter les pièces composées par Venance Fortunat pour les édifices tourangeaux: *carm.* 1,5 *in cellulam s. Martini ubi pauperem vestivit, rogante Gregorio episcopo* ; 2,3 *versus in honore sanctae crucis vel oratorii domus ecclesiae apud Turonos* ; 2.14 *de sanctis Agaunensibus* (textes dont la composition est antérieure à 575 ou 576) et *carm.* 10.5 *versus de oratorio Artannensi* ; 10,6 *versus ad ecclesiam Turonicam quae per Gregorium episcopum renovata est* ; 10,10 *versus de oratorio Artannensi* (*carmina* composés entre 585 et 591–592). En ce qui concerne le débat autour de la nature épigraphique de ces textes, Paulin et Sidoine attestent dans des lettres en prose (auxquelles les pièces sont jointes) la destination épigraphique conformément à la demande de l'évêque Perpetuus, cf. Paul. *prol. Domino sancto ac beatissimo patrono Perpetuo episcopo Paulinus.* § 2. *Sed benigne de his quae scripseram sentiendo duplicatis audaciam iussione, ut etiamnum illi parietes consecrati versuum meorum ferant lituras, vel oboedientiae studiis obsequamur, qui ad remedium humilitatis inbuimur. Versus per Domnissimum meum diaconum sicut praecepisti emisi, quos pagina in pariete reserata susciperet* (éd. Petschenig 1888, pp. 160–161) ; Sidon. *epist.* 4,18,4 *huius me parietibus inscribere supradictus sacerdos* (scil. Perpetuus) *hoc epigramma compellit*. En plus, dans le *Martinellus*, la pièce de Sidoine est suivie par l'indication de la *depositio* : *Depositio sancti Martini tertio idus Novembris pausavit in pace Domini nocte media.* Cette addition ne figure pas dans les manuscrits transmettant l'ouvrage de Sidoine : comme souligne Luce Pietri, elle « relève d'usages habituels en épigraphie » (cf. Pietri [1983] 813). Beaucoup plus problématique est la destination des *carmina* de Venance, dont le haut niveau d'élaboration poétique a soulevé des doutes quant à leur destination épigraphique. Si Le Blant avait inclus ces pièces dans la sylloge comme des inscriptions conçues pour être gravées, la critique postérieure les a plutôt considérées comme des pièces de circonstance à destination littéraire, jamais gravées, ni composées en vue d'une destination épigraphique, cf. e.g. Meyer (1901). Sans entrer ici dans le débat, on peut souligner que la destination épigraphique peut être sérieusement mise en doute en ce qui concerne les *carm.* 2,3 et 2,14, car ils sont des *carmina* de circonstance composés l'un *in honore* d'une relique de la sainte

tous ces *carmina* présentent les caractéristiques de pièces littéraires, très élaborées, appréciées par un public de lettrés. Parmi les apports critiques parus après l'édition de Le Blant, les études de Luce Pietri ont beaucoup contribué à éclairer la valeur de cette sylloge selon une perspective à la fois historique et socio-culturelle, visant à mettre en évidence, entre autres, le rôle de l'interaction texte/image dans le cadre plus ample de l'hagiographie.[6] À cette perspective on peut essayer de combiner aussi une analyse visant à souligner la valeur sociolinguistique de ces pièces dans le cadre de l'interaction entre oralité/écriture et en prenant en considération la relation entre l'image et le texte.[7] À ce propos, les *versus* destinés aux *cellae* à Marmoutier sont l'exemple le plus pertinent.

Suivant l'emplacement des bâtiments qui faisaient partie du monastère de Marmoutier,[8] sur la porte d'entrée de la première *cella*[9] étaient vraisemblablement gravés des *versus* anonymes adressés à tous ceux qui étaient en train de visiter les anciens lieux de la spiritualité martinienne :

Croix et du lieu (la *domus ecclesiae*) où elle est conservée, l'autre composé pour la cérémonie de *traslatio* des reliques des martyrs d'Agaune dans l'église de Tours. Encore plus problématique est l'évaluation de la fonction du *carm.* 10,6, une pièce de 132 vers *ad ecclesiam Turonicam* composée lors de la reconstruction de l'*ecclesia prima* de Tours (l'actuelle cathédrale Saint-Gratien), célébrant par des louanges l'évêque patron Martin en guise de légende de peintures de scènes de la vie de Martin et de la décoration du bâtiment ; sur cette pièce cf. Pietri (1983) 828–830 ; sur la poétique des lieux chez Venance : Herbert de la Portbarré-Viard (2019–2020).

6 Cf. n. 2, ainsi que Brenk (1984) qui focalise l'attention sur le rapport entre texte et image dans la construction du discours hagiographique, en prenant en considération le rôle clef de la figure du 'concepteur' (attesté par exemple dans Greg. Tur. *Franc.* 2.17 *tenebat* (sc. la femme de l'évêque) *librum in sinum suum legens historias actionis antiquae, pictoribus indicans quae in parietibus fingere deberent*) dans la stratégie communicative à la base de la formulation des *tituli* et du projet littéraire et culturel qui leur est confié.

7 Pour cette enquête, nous essayerons d'appliquer les dynamiques de communication horizontale et verticale proposées par Banniard (1992); (2020), en soulignant à chaque fois dans les pièces les indices, au niveau linguistique/pragmatique, de l'interaction entre oralité, écriture et communication visuelle en fonction du 'dialogue' à distance instauré avec l'observateur/lecteur lettré ou illettré, ainsi que les modalités narratives et leur implication dans la construction et la diffusion de la mémoire sacrée du saint et des lieux qui lui sont dédiés.

8 Partie de la colonie monastique fondé *transligerim* sur la rive droite de la Loire (voir Pietri [1983]. 421–430, cf. en particulier 421, n. 362 avec bibliographie) et « groupement d'ermitages » (ainsi Fontaine [1968] 679), des cellules habitées par la communauté de Martin. Cf. Sulp.Sev. *Mart*. 10.1–4 *Iam vero sumpto episcopatu qualem se quantumque praestiterit, non est nostrae facultatis evolvere. Idem enim constantissime perseverabat qui prius fuerat.* 2. *Eadem in corde eius humilitas, eadem in vestitu eius vilitas erat; atque ita, plenus auctoritatis et gratiae, inplebat episcopi dignitatem, ut non tamen propositum monachi virtutemque desereret*. 3. *Aliquandiu ergo adhaerenti ad ecclesiam cellula usus est; dein, cum inquietudinem se frequentantium ferre non posset, duobus fere extra civitatem milibus monasterium sibi statuit*. 4. *Qui locus tam secretus et remotus erat, ut eremi solitudinem non desideraret. Ex uno enim latere praecisa montis excelsi rupe ambiebatur, reliquam planitiem Liger fluvius reducto paululum sinu clauserat; una tantum eademque arta admodum via adiri poterat. Ipse ex lignis contextam cellulam habebat*, 5. *multique ex fratribus in eundem modum; plerique saxo superiecti montis cavato receptacula sibi fecerant.*

9 À savoir la *cellula maioris monasterii* dont parle Grégoire de Tours dans les *Libri de virtutibus sancti Martini* 1,2.

Incipiunt versus in foribus primae cellae sancti Martini[10] (= Le Blant 166)

Venimus en isthuc: hic *nemo personat,* ***eheu****!*
Venimus en isthuc *et crucis arma silent.*
Vere ***bellator*** *Domini* ***dormit****: sonet,* ***eheu****!*
Bellator dormit*, desiderandus homo.*
Intremus tamen et fletu precibusque precemur
sanctorum Dominum, Martinique Deum;
sternamurque loco quem Sanctus flendo rigabat:
auxilium nobis spiritus eius erit.
Bellator dormit*; sed tu nos protege, Christe;*
qui non dormitas, protege Israhelem

La structure des vers est assez simple et, dans la première partie de la pièce, prévaut une tendance à la parataxe. Aux vv. 5–7 on retrouve une structure plus élaborée de teneur prosaïque ; ici le poète accentue la souffrance de tous pour la mort de Martin, rappelé et évoqué dans les lieux de sa retraite. Le message est développé sans artifices, ni allusions ou symboles: les vers adressés à tous les fidèles (et pèlerins) prennent la forme d'une exhortation à entrer dans la *cella*, à élever une prière et ils deviennent, dans le même temps, l'expression unanime de la douleur pour la mort du saint. La destination 'monumentale'/épigraphique et commémorative des vers, placés sur la porte de la *cella* glisse, par le ton, vers le deuil : à la prière se combine l'éloge et à l'indication du parcours vers l'espace sacré (dévoué à la mémoire de Martin) se mêle la dimension spirituelle inspirée par la mémoire du saint et de ses vertus. Tout cela se concrétise dans le texte avec la combinaison de traits propres aux épitaphes et aux éloges funéraires et avec le recours aux procédés mimétiques de l'oralité[11] ainsi que l'exploitation d'une répétition interne qui rappelle les litanies. Le premier vers est centré sur l'antithèse entre l'unanimité du peuple des fidèles invités à honorer avec sa présence (soulignée par *venimus*) la mémoire de Martin et la solitude : on retrouvera le silence (*nemo personat*) dans la *cella* vide pour l'absence du saint. Le choix de l'interjection *eheu* en fin d'hexamètre – et répété à la fin du v. 3 – apporte un trait issu de l'oralité : en poésie, *eheu* apparaît en effet chez Plaute et Térence et dans les satires d'Horace. Cette interjection – assez peu exploi-

10 L'intitulé dans les manuscrits signale la destination épigraphique de l'épigramme qui n'est pas conservée sur place.

11 On retrouve la répétition, l'apostrophe au lecteur/observateur (pour les épitaphes tardo-antiques cf. Consolino [1976]), ainsi que l'exploitation dans ce *carmen* (et dans les autres que nous allons parcourir) des formules, des mots et des images qui sont propres aux textes littéraires, empruntés non seulement aux 'classiques' ou à la Bible, mais surtout à la *Vita Martini* de Sulpice Sévère (cf. *passim*). La convergence des traits issus de la littérature et leur combinaison avec les procédés de l'épigraphie confie au langage funéraire et aux épitaphes les tons de l'affectivité propre de la langue parlée. Sur ces aspects : Massaro (2013) qui se réfère aux *columbaria* de la première époque impériale.

tée dans la poésie épique, encore moins en fin d'hexamètre[12] – est normalement utilisée pour exprimer la douleur et a une signification négative, mimétique de l'affectivité. Globalement, *eheu* est une interjection peu fréquente également dans les inscriptions[13], et les témoignages épigraphiques se rapportent tous au domaine funéraire et sa présence répétée semble donner au poème une coloration d'ensemble propre à l'épitaphe. À partir de ce premier vers on constate donc une combinaison des systèmes sémiotiques : au niveau de la forme et du signifiant, *eheu* recouvre une fonction scénique et familière, au niveau de la signification, l'élément lexical charge le texte d'un sens étranger au co-texte initial. Ce sens change et nuance l'exhortation introduite (avec *venimus*) au début de la pièce. Ces marqueurs et la *deixis* contribuent en outre à confier une fonction différente à l'inscription en la rattachant au domaine du genre épitaphique[14] et à la *laus*. L'opposition vie/mort, expression unanime/silence est redoublée au v. 2 avec l'image antithétique *venimus*/ *arma silent* faisant pendant à *venimus/nemo personat.* L'accumulation des interjections (*en, eheu*) sert à transposer dans le texte écrit, au niveau pragmatique, la spontanéité de l'oralité en reflétant l'immédiateté de la communication et en engageant – en tant qu'acte d'énonciation – une coopération entre auteur/lecteur et une coparticipation sur le plan émotionnel, afin d'amplifier, d'exprimer et de partager la souffrance de toute la communauté des fidèles suite à la mort du saint. La création d'une forme d'empathie à travers la pierre parlante concourt à la sacralité du lieu et à une forme de rencontre avec l'esprit de Martin. Celui-ci est évoqué aux vv. 3 et 4 avec la répétition *bellator domini dormit / bellator dormit* qui marque la fonction concrète/réelle du lieu (à savoir la *cella*), où vivait Martin *eremita*. Le v. 3 fait allusion aux miracles du saint, dont sont privés maintenant les fidèles à cause de son absence. Cette évocation passe par l'interprétation du syntagme *crucis arma*, qui est peut-être un écho avec variation de passages de la narration de Sulpice Sévère. On peut rappeler par exemple Sulp.Sev. *epist.* 1.15 : *ubi vero vexillum crucis et orationis arma repetisset medias cessisse flammas, seque tum sensisse rorantes quas male esset expertus urentes*, mais aussi Greg.T. *Mart.* 1.24 *Sed inter ipsas torturae suae voces beati Martini iugiter auxilium inploraret, apparuit ei beatus confessor in visu nocte, hilari vultu adridens et consueta deferens arma; beatum signaculum sanctae crucis super pedem infirmum inposuit; mox, omni dolore fugato, sanus surrexit a lectulo*. Ce dernier passage montre comment le syntagme *crucis arma* acquiert une fonction et une signification évocatrice précise se référant au portrait littéraire hagiographique de Saint Martin et de ses miracles : cela est aussi confirmé par la

12 Cf. Ov. *met.* 3.495–496 ; Sil. 11.212.

13 Dans les *Carmina Latina Epigraphica* on retrouve, par exemple, seulement deux occurrences et, en étendant la recherche par mots clefs dans l'*Electronic Archive of Greek and Latin Epigraphy*, on compte à peine quatre cas en total, dont aucun dans des inscriptions métriques.

14 En général sur le manque de « frontière absolue entre l'épigraphie funéraire et l'épigraphie monumentale » et l'usage public des *tituli* d'églises et d'édifices sacrés et leur classification : Pietri (1988).

baisse fréquence du syntagme en poésie, avec une exploitation limitée presque seulement à la *Vita Martini* de Venance Fortunat.[15] L'écho aux pièces de Sulpice Sévère ne semble pas isolé et, dans l'épigramme, on peut envisager la présence, en filigrane et par *tesserae* éparses, d'une sorte de réécriture poétique et de mémoire plus profonde du texte. Au v. 5, par exemple, l'image du *fletus* qui accompagne la prière adressée au saint et à sa mémoire, par-delà sa fréquence et sa coloration virgilienne (cf. *Aen*. 3.599) semble rappeler plusieurs passages de la vie de Martin et reproduire, *mutatis mutandis*, le cliché de l'*orans* qui demande l'aide du saint. Ce cliché sert à introduire les miracles et les interventions de Martin et permet à l'auteur d'introduire ses louanges. On en a un exemple dans Sulp.Sev. *dial.* 2.6.3 (à propos de la femme de l'empereur Maxime) *hic Martinum saepius evocatum receptumque intra palatium venerabiliter honorabat: totus illi cum eo sermo de praesentibus, de futuris, de fidelium gloria, de aeternitate sanctorum, cum interim diebus ac noctibus de ore Martini regina penderet: evangelico illo non inferior exemplo pedes sancti fletu rigabat*,[16] *crine tergebat* ; on peut aussi rappeler Paul.Petr. *Mart.* 2.480–502, en particulier le v. 500, où revient le motif de l'abondance des larmes inondant le sol et le saint pour demander la guérison d'une jeune fille de Trèves, cf. vv. 499–502 : *orans / auxilium, et largo spargit vestigia fletu, / ac singultantes rumpunt suspiria voces, / et plus de precibus lacrimae quam verba loquuntur*.[17] Au v. 6 l'usage de *Martinique Deum* est une formulation exploitée, même avec un *ordo verborum* différent par Sulpice, cf. e.g. Sulp.Sev. *Mart.* 14.7 *Quo viso, rustici, cum se intellegerent divino nutu obstupefactos atque perterritos ne episcopo repugnarent, omnes fere Iesum Dominum crediderunt, clamantes palam et confitentes Deum Martini colendum, idola autem neglegenda quae sibi adesse non possent* : c'est ici qu'apparaît pour la première fois l'idée du *Deus Martini* afin de souligner la conversion du peuple au 'Dieu de Martin', après qu'il eut détruit les temples et les autels païens. Le souvenir du texte de Sulpice avec le choix de la formulation a vraisemblablement influencé le poète, qui structure le pentamètre d'une manière inhabituelle en remplaçant le dactyle par un spondée dans le second hémistiche : SD– | SD– . En revenant au v. 3, l'invitation au lecteur à se joindre à la douleur pour la perte du saint est plus marquée à la fin de l'hexamètre, où le syntagme *sonet eheu* redouble (avec variation) l'exhortation initiale tout en introduisant la dernière section du *carmen* centrée sur la prière. Dans les vv. 9–10 l'intercession de Martin devient la condition préalable pour une supplique à Dieu dans une perspective eschatologique : à la simplicité de la *lexis* et de

15 Cf. Ven.Fort. *Mart.* 1.245, 264, 277 ; 2.171, 466. L'autre occurrence poétique se trouve toujours chez Venance, mais dans *carm.* 3.5.8.

16 Le syntagme *fletu rigabat* (par lequel Sulpice souligne la requête d'aide de la femme) est peut-être à la base aussi du choix de la clausule *flendo rigabat* du v. 7, où le poète anonyme dresse l'image de Martin *orans* dans sa *cella*.

17 Pour les *loci similes* ainsi que la répétition de l'image dans le poème de Paulin, voir Labarre (2016) 243, n. 5.

la structure des vers se superpose l'inclusion de réminiscences et des *tesserae* tirées de textes (pour ainsi dire) martiniens, ou bibliques. À ce propos, on peut noter que l'interjection *eheu* revient de manière répétée dans la Bible dans des discours rapportés, comme dans :

> 2Reg. 3.10 *Dixitque rex Israhel «**eheu eheu eheu** congregavit nos Dominus tres reges ut traderet in manu Moab»*
>
> 2Reg. 6.5 *Accidit autem ut cum unus materiem succidisset caderet ferrum securis in aquam exclamavitque ille et ait «**eheu eheu eheu** domine mi et hoc ipsum mutuo acceperam»*
>
> 2Reg. 6.15 *consurgens autem diluculo minister viri Dei egressus est viditque exercitum in circuitu civitatis et equos et currus nuntiavitque ei dicens «**eheu eheu** domine mi quid faciemus»*
>
> Ez 6.11 *haec dicit Dominus Deus percute manu tua et adlide pedem tuum et dic eheu ad omnes abominationes malorum domus Israhel qui gladio fame peste ruituri sunt*

Il est aussi l'indice d'une co-référence et d'une interaction sur le plan lexical entre oralité et mémoire littéraire. De l'exhortation à visiter et honorer la mémoire de Martin dans ce lieu sacré, de l'apostrophe et des exclamations de souffrance, on passe, dans la partie centrale, à l'éloge des vertus de Martin, de ses miracles et de son exemple de foi avec des tons qui prennent la coloration des éloges dans les épitaphes, puis, dans la section finale, le tout aboutit à la prière à Dieu et donc à la sublimation du lieu avec un détachement de l'espace physique.

En revanche, l'épigramme composée pour un autre endroit du même bâtiment contribue à récréer l'espace même de la *cella* en la décrivant, mais toujours à travers l'évocation de la figure du saint.

> ***Item in cella alia*** (= Le Blant 167)
>
> *Hic inhabitavit Domini vestigia lambens;*
> *hic inhabitavit vir crucis arma gerens;*
> *hic inhabitavit sanctus purusque sacerdos*
> *hic inhabitavit corpore, corde probus;*
> *hic inhabitavit scutum cui sancta fides est,*
> *umbo crucis, verbo splendidus atque micans;*
> *hic inhabitavit felix eremita sub antro;*
> *hic inhabitavit quem paradisus habet.*

Dans ce cas, c'est le texte qui crée l'image et les *versus* ne sont pas un simple embellissement de la porte, ni une exhortation au lecteur, mais ils recouvrent la double fonction de décrire et de caractériser soit l'endroit, soit les vertus de Martin, et donc d'en dresser une petite hagiographie. L'évocation de la sainteté de Martin (*felix eremita* v. 7) et de sa vie nourrissent ainsi la sacralité du lieu, en recombinant les traits et les tons propres aux *tituli votivi* à vocation descriptive et les motifs des louanges des saints, à mi-chemin entre *laus* et narration hagiographique. Cet ancrage avec l'endroit

auquel le texte est destiné – et dont il fait partie en tant que texte gravé – est mis en évidence par le refrain au début de chaque vers avec le verbe *inhabitavit*, caractérisé par le préverbe intensif. La *deixis* spatiale (marque de l'oralité) *hic inhabitavit* aide à visualiser l'ambiance et permet de le valoriser comme miroir de l'esprit de Martin : l'espace sert à guider le fidèle lecteur pèlerin, à le rapprocher à la spiritualité de Martin et donc à l'inciter à suivre son *exemplum*. Dans le parcours expliqué par les deux épigrammes, à travers les *cellae* du bâtiment, après l'exhortation à la prière et la coparticipation à la souffrance de la première pièce, le lecteur peut ici constater l'évidence de l'*exemplum* de Martin. Dans le même temps ces *versus* interagissent avec l'espace architectural, le complètent en expliquant le parcours physique du lecteur, et ils créent aussi un parcours spirituel déployant au-delà de l'image en soi, de l'architecture, une 'histoire' simple, humble de Martin et un éloge, qui se superpose à l'illustration verbale du bâtiment et le complète en renvoyant aussi à un espace 'autre', 'd'autre monde et de l'au-delà' garanti par la *sequela Christi*, dont Martin est l'*exemplum*. Le texte transforme ici l'espace de la *cella* en un espace parlant et dresse – en continuité avec l'épigramme à l'entrée – une narration en guise de petite hagiographie versifiée. Le poète semble mêler des réminiscences d'écrits liés à la mémoire martinienne, qui restent comme *background* utilisé pour louer sa figure et plus tard exploités par Venance Fortunat : *vestigia lambens* revient par exemple dans la *Vita Martini* (cf. 1.435 *Tetradius rursus iusti vestigia lambens*) et il est utilisé presque seulement en prose chez les chrétiens. Dans le v. 5 l'image du *scutum fidei* rappelle le précédent de l'hymne 11 d'Ambroise (cf. v. 25 *scutum viro sua est fides*) suivant le sens de Paul. Ephes. 6.16 *in omnibus sumentes scutum fidei in quo possitis omnia tela nequissimi ignea extinguere* et reprenant Sulp.Sev. *epist*. 1.13 *Tandem in se reversus non in fuga sed in domino sciens esse praesidium scutum fidei et orationis arripiens mediis flammis totus ad dominum conversus incubuit*. Si on compare les tons et l'interaction des systèmes sémiotiques entre les deux épigrammes, on peut souligner dans cette pièce l'absence de l'apostrophe au lecteur et l'exploitation plus insistante d'un lexique et d'une structure proche des éloges qui caractérisent les épitaphes. Cela – même dans la simplicité de l'ensemble – inscrit d'un point de vue communicatif – en suivant la succession d'endroits des *cellae* – le contenu de cette épigramme dans la continuité de la première, reprenant l'image du *bellator dormit*.

Cette stratégie de construction d'un discours hagiographique simplifié, qui engage la coparticipation émotive des pèlerins ou des fidèles lecteurs est encore plus évidente dans la pièce posée dans la *cellula interior*, lieu de silence où la prière devient un moyen de rencontre personnelle avec Dieu ; le parcours physique et spirituel symbolisé et concrétisé par la présence de l'épigramme se complète alors.

Item in cellula interiore (= Le Blant 168)

Sancte Deus, miserere loci quem semper amasti;
dilige, multiplica, protege, semper ama,
quando completo pastorem tempore nostrum

ad loca migrasti lucida, sancta, bona;
nos quoque velamento alarum sancte tuarum
protege, conserva, dilige, semper ama.
Suppliciter petimus: dones tribuasque benignus
ut nosmet sanctus ac simul ille iuvet.

La lecture à haute voix (ou silencieuse) de la pièce gravée se fait prière universelle en *climax*, car le texte est une prière pour le lieu en tant que tel, pour le saint accueilli dans le paradis et une prière pour tous les fidèles. Sur le plan narratif et structurel du texte, le poète tisse des liens internes en reprenant en les amplifiant et en ajustant les tons et les mêmes sujets. Le motif des *loca lucida sancta bona* du v. 4, faisant pendant au dernier vers de la pièce précédente, amplifie et poursuit le discours avec un *continuum* narratif et, à partir de l'*hic inhabitavit* qui renvoie au lieu que gagne Martin avec sa vertu, ces *versus in cellula interiore* évoquent le passage à la préfiguration du salut éternel. Si, dans les autres pièces évoquées, le lien entre texte/lieu/image, à savoir la destination épigraphique, était explicite ou au moins sensible en filigrane à travers l'usage des démonstratifs, la *deixis*, l'apostrophe ou une série des signaux discursifs, dans le cas présent, la pièce étudiée est une prière et la seule marque distinctive de sa destination épigraphique est *miserere loci* dans le premier vers. C'est avec cette précision que se déclenche le rapport texte/support matériel, texte/image/architecture, texte/lieu. Prévaut alors l'exploitation d'un seul système/code de communication, jouant tout entier sur la dimension hymnique, en suivant un chemin vers la vie éternelle, après les louanges, la coloration et les tons très proches des épitaphes exploités dans les autres pièces. On relève donc ici une modalité de composition et de communication différentes, comme d'ailleurs dans la pièce *super locum lecti eius* :

Item illic super locum lecti eius (= Le Blant 169)

Qualia sint isthic bellantis tela frequenter
vidimus, absentem cum fuit esse virum:
carbones atros cerneres, horrentia quaeque,
pulveris et nebulas, squalida cuncta nimis.
Cilicium, subter capiti lapis et cinis altus
exesis membris hic, videbare, torus.
Sellula namque fuit requies in nocti silenti,
pro scamno aut cathedra huic haec quoque sella die.

Les *versus* guident le lecteur dans la découverte – et surtout la 'lecture', la compréhension d'objets qui ont fait partie de la vie du saint : ses *tela* avec lesquels il a poursuivi le chemin de foi vers la sainteté à travers ses miracles. Ces objets font partie d'une dimension de l'espace et récréent dans l'imaginaire des fidèles une petite 'histoire' de sa vie quotidienne. À travers les *versus* qui font de légende explicative des objets et du mobilier assez pauvre qu'on peut voir dans la *cella*, le poète exhorte ainsi à honorer les vestiges du saint. Le texte reprend et développe la figure du *bellator* (anticipée dans la première pièce) créant un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur

et décrivant exactement les objets que le pèlerin lecteur pourra voir. Dans ce cas, le rapport entre signifiant/signification, texte/image est, d'une certaine façon, conjoint par l'accumulation des démonstratifs déictiques dans le dernier vers : le texte a pour fonction de décrire la *materia* dans l'espace, de lui conférer une 'vive voix' en tant que pierre parlante et de donner un témoignage sur la vie privée du saint avec allusion à son choix de pauvreté. Dans cette épigramme on peut aussi envisager une forme d'hagiographie en vers à l'usage des lettrés et surtout des *illitterati*, une réécriture poétique figurée de la vie de Martin suivant les ouvrages de Sulpice Sévère et qui a vraisemblablement nourri aussi la production littéraire suivante. Une trace (en phase avec la modalité d'autres pièces) est la comparaison avec quelque passage de *Dialogues* de Sulpice :

Dial. 2.1.3–4

Illud non praeteribo, quod in secretario sedens, numquam cathedra usus est: nam in ecclesia nemo umquam illum sedere conspexit sicut quendam nuper, testor Deum non sine pudore vidi sublimi solio et, quasi regio tribunali, celsa sede residentem, sedentem vero Martinum in sellula rusticana, 4. ut sunt istae in usibus servulorum quas nos, rustici Galli, tripeccias, vos scholastici – aut certe tu, qui de Graecia venis – tripodas nuncupatis. Hoc secretum beati viri pauper ille captatus – cum ei archidiaconus dare tunicam distulisset – inrupit, dissimulatum se a clerico querens, algere deplorans

À ce passage font écho les vv. 7–8 et puis:

Dial. 3.14.8

quidam e fratribus – nomen non ignoratis, sed celanda persona est: ne sancto viro verecundiam fecerimus! – quidam ergo, cum ad fornaculam illius carbonum copiam repperisset, et admota sibi sellula divaricatis pedibus super ignem illum nudato inguine resideret, continuo Martinus factam sacro tegmini sensit iniuriam, magna voce proclamans

dont le poète anonyme semble également s'inspirer[18].

Dans cette épigramme le poète complète donc le cadre hagiographique de Martin : celui-ci ressort de la combinaison entre texte et espace, récréé et chargé d'une nouvelle signification grâce aux *versus* inscrits. Cette épigramme n'engage pas directement un dialogue avec le lecteur (au regard d'autres pièces on constate ici l'absence d'apostrophes et de répétitions) ; elle ne sollicite pas non plus une réaction émotive, n'introduit pas d'éloges et n'a pas une intonation hymnique. On peut, enfin, constater le discours presque synoptique créé par les quatre inscriptions à l'aide de la compréhension d'un public de fidèles et de pèlerins qui, suivant ce double parcours physique/spirituel, apprennent la valeur du témoignage de l'*exemplum* Martin et sont implicitement exhortés à imiter sa sainteté en vue du salut éternel. Dans leur simplicité ces pièces contribuent à une forme de 'pastorale en images', qui caractérise le rapport

18 Comme d'ailleurs Ven.Fort. *Mart.* 4.490–491 *Occurrit cellae cum quidam e fratribus algens, / carbone ingesto ardebat fornacula sancti.*

texte/image dans toute la production chrétienne ; mais dans ces quatre pièces, sur un plan de 'communication horizontale',[19] l'interaction entre les différents systèmes et le rapport *versus* / image-espace architectural rentre – grâce à la simplicité du lexique, le dosage entre 'immédiateté' et 'distance communicative'[20] – dans une stratégie d'intercompréhension vers un public plus élargi de fidèles, surtout des *illitterati*. Cette stratégie semble se rattacher à un projet beaucoup plus profond de construction d'un espace sacré autour de la figure du saint et de Tours, 'en mouvement' au fil des siècles. Au-delà des problèmes de datation de ces quatre pièces et de composition par un ou plusieurs auteurs, celui qui les a écrites fait vraisemblablement partie des fidèles : peut-être était-il un membre de la communauté monastique de Marmoutier qui, après la mort de Martin, se rappelant la *Vie* composée par Sulpice Sévère (donc après le 397)[21], a décidé de donner voix et image à la dévotion du saint en revitalisant les anciens lieux et les bâtiments du monastère. Ces derniers deviennent les *sanctae cellae* au cœur d'une intense vénération, attestée à partir du Vème siècle par la procession qui, chaque année à Pâques, entraînait les fidèles et les pèlerins qui se réunissaient dans les lieux où Martin menait son existence faite de silence et de prière.[22] Dans ce cadre, les pièces composées pour les *cellae* montrent l'existence de l'essor d'une forme d'hagiographie versifiée simplifiée adressée au 'petit peuple', adaptée à sa formation spirituelle sur l'exemple de la vie de Martin qui doit toucher tous les fidèles, quel que soit leur niveau de compétence langagière et culturelle. Dans cette forme d'hagiographie épigraphique et visuelle, le texte inscrit a pour fonction de guider le parcours ascétique et spirituel des *cellae* de Marmoutier et des anciens lieux jusqu'à la basilique ; elle-même témoigne de l'agrandissement de la dévotion envers le saint évêque et de l'agrandissement de son patronage reflété et promu par l'hagiographie martinienne en vers d'une plus haute élaboration littéraire du Ve et VIe siècles grâce à d'auteurs comme Paulin de Périgueux et Venance Fortunat : elle est attestée par les inscriptions pour la basilique de la ville de Tours et pour les lieux sacrés du groupe épiscopal, comme l'oratoire d'Artannes. Ceux-ci partagent avec les autres pièces de la sylloge le projet iconographique, architectural, hagiographique et spirituel visant à la construction de la mémoire de Martin. Ce projet fut de plus en plus adapté à l'espace basilical et à vocation monumentale, et non monastique et beaucoup plus centré sur la figure de l'évêque patron, promue – en vue d'un renfor-

19 Cf. Banniard (1992) 38–30.

20 Cf. Koch (2008).

21 Ou après 404, date de composition des *Dialogues* (dont on peut reconnaître des échos dans les pièces considérées, cf. *supra*) estimée par la critique, cf. Fontaine (2006) 20–22.

22 Cf. Paul.Petr. *Mart.* 6.351–364 *Obsequium sollemne pio deferre quotannis / assuevit populus, reducis cum circulus anni / instauraret ovans sanctae mysteria Paschae. / Invitat properos veneratio plurima cellae, / quae tam praecipuo patuit fida hospita sancto, / angelico possessa viro. Prona ora madescunt / fletibus et lacrimis sancti vestigia quaerunt. / Quae loca contigerit psallens, quae presserit orans, / hinc meminisse volunt, in quo libaverit escas, / immensa exiguo laxans ieiunia gustu, / caelesti auxilio excubiis quae cella quietem / foverit atque brevem membris largita soporem / sublimem vigili recrearit imagine mentem. / Huc populum congaudet ovans perducere pastor*.

cement du diocèse et du rôle épiscopal au sein de la défense de la foi contre l'hérésie arienne – surtout par Perpetuus (dans le Ve siècle) et puis par Grégoire de Tours (durant le VIe siècle) et son ami *sodalis* Venance Fortunat. Pour ce, les poètes déploient en même temps une forme de 'communication horizontale' à destination du peuple des fidèles et de pèlerins afin de lui donner une guide textuelle/visuelle pour saisir le message spirituel et l'enseignement exemplaire de Martin, et une forme de 'communication verticale'. Cette dernière est déployée à un niveau plus profond du texte (et du projet iconographique) avec l'exploitation de sections caractérisées par un style plus élevé, parfois à teneur épique, propre notamment des pièces de Sidoine Apollinaire, de Paulin de Périgueux et de Venance Fortunat. Une communication qui engage un dialogue fictif avec de lecteurs/observateurs du texte inscrit ainsi que de l'image et du projet hagiographique et architectural en soi, qui sont bien formés aux belles lettres et qui peuvent saisir les liens d'une pièce à l'autre avec les écrits de la grande hagiographie martinienne de Sulpice Sévère à Grégoire de Tours et Venance Fortunat. À mi-chemin entre la modalité communicative exploitée dans les quatre inscriptions pour les *cellae* de Marmoutier et le haut niveau d'élaboration littéraire et rhétorique des pièces de Sidoine, de Paulin de Périgueux et de Venance Fortunat, on peut classer les *versus basilicae* anonymes: 170–175 et 177–180 Le Blant. En sont un exemple les vv. 8–10 de la pièce composée pour la zone est de la basilique :[23]

Incipiunt versus basilicae; primum a parte orientis (= Le Blant 170)

Ingrediens templum ferto ad sublimia vultum:
excelsos aditus suscipit alta fides.
Esto humilis sensu sed spe sectare vocantem:
Martinus reserat quas venerare fores.
Haec tuta est turris trepidis, obiecta superbis,
elata excludens, mitia corda tegens.
Celsior illa tamen quae coeli vexit ad arcem
Martinum, astrigeris ambitiosa viis;
unde vocat populos qui previus ad bona Christi
sidereum ingressus sanctificavit iter.

On peut souligner la *iunctura* : *sidereum iter* (cf. v. 10), qui semble se fonder sur une reprise de Sedul. *carm.pasch.* 1.181 centré sur l'élévation d'Élie aux cieux, ainsi que le syntagme *astrigera via.* Ce dernier apparaît en poésie dans une épitaphe inscrite sur un sarcophage du Vème siècle découverte à Milan près de la basilique de S. Vittore al Corpo. Le texte, outre l'occurrence spécifique du syntagme, est un bon exemple de

23 Sur cette pièce, les textes composés pour la basilique de Tours et les liens avec les *carmina* de Venance Fortunat, voir Roberts (2009) 238–239.

l'intégration – au niveau de signification et grâce à l'apparat iconographique – entre le système sémiotique du texte et celui de l'image :

***CLE* 740** (= EDR141039)

〈:in ansa sinistra〉
((:astrum, Sanctus Petrus))
A
〈:in ansa dextera〉
ω
((:Santus Paulus, astrum))
〈:in tabula〉
((:hedera)) B(onae) ((:columba, Dei manus)) ((:christogramma)) ((:Dei manus, columba))
M(emoriae) ((:hedera))

Cervia, quae idem vixit Abundantia saeclo,
ter denos aevo binosque quater attulit annos
laeta doli expers culpa procul insons honesta
astrigeram scandit alma viam caeloque recepta
hic vitae meta hic inania membra reliquit
d(e)p(osita) d(ie) pridie nonas Ianuarias

Ces vers, comme la plupart des pièces composées pour la basilique de Tours, prennent la forme d'une invitation aux lecteurs/fidèles et dressent un portrait de Martin, l'*exemplum* à suivre et à honorer. On y trouve notamment le motif de l'élévation au paradis, de la sainteté gagnée grâce à l'*alta fides*, vers laquelle le fidèle doit se tourner en laissant les *mundanae curae*, comme l'explicite la pièce suivante :

A parte alia (= Le Blant 171)

Intraturi aulam venerantes limina Christ
pellite mundanas toto de pectore curas
et desideriis animum vacuate profanis.
Votorum compos remeat qui iusta precatur

Même si ces textes se présentent comme un 'guide' spirituel du lecteur, les tons d'exhortation sont plutôt nuancés et l'usage de la *deixis* est réduit par comparaison aux pièces pour les *cellae* de Marmoutier. L'effort communicatif est, en revanche, bien évident dans l'*historia picta* destinée à la *pars occidentalis* de la basilique et placée à l'entrée dans la zone ouest:

In introitu a partis occidentis; historia (picta) evangelicae viduae (= 173 Le Blant)

Discat evangelico Christum sermone fateri,
quisque venit summo vota referre Deo.
Quamvis corde tremens, supplex genu, cernuus oret,
si cesset opere, nempe fides, vacua est.

Lege sub hac pariter locuples pauperque tenetur:
cui census desit, mente probabit opus.
Nec quemquam excusat tenuis atque arta facultas:
affectu constat gloria, non pretio.
Qui tribuit quaecumque opus est, is plurima confert:
parva licet dederit, maxima quaeque cupit.
Inter opum cumulos scimus, vel dona potentum,
praelatam viduae pauperis esse fidem,
mercantem nummis caelorum regna duobus.
Sublimen vexit iustus in astra pater.
Non quae multa dedit, sed quae sibi nulla reliquit,
laudari meruit iudicis ore Dei.

Les vers sont dédiés à l'explication du sens moral et spirituel de la parabole de la veuve pauvre, tirée de Mc 12.41–44 :

> *[41]et sedens Iesus contra gazofilacium aspiciebat quomodo turba iactaret aes in gazofilacium et multi divites iactabant multa [42]cum venisset autem una vidua pauper misit duo minuta quod est quadrans [43]et convocans discipulos suos ait illis amen dico vobis quoniam vidua haec pauper plus omnibus misit qui miserunt in gazofilacium [44]omnes enim ex eo quod abundabat illis miserunt haec vero de penuria sua omnia quae habuit misit totum victum suum*

Le texte est strictement conjoint à l'image, mais se fait méditation religieuse et offre une lecture qui vise à réfléchir sur le contenu de la parabole. Le *titulus* a une vocation toute spirituelle et complète l'illustration par une leçon morale universelle, comme un 'sermon en vers', montrant ainsi une interaction avec les contenus et les thèmes des sermons et des textes à destination didactique. Cette vocation didactique-pastorale est explicitée dans ce cas dans l'*incipit* (*discat*), en guise de rappel à l'attention pour se concentrer sur l'image *picta* et pour méditer sur la parabole, qui est un enseignement pour tous, transmis par les vers inscrits : ceux-ci ne sont donc pas seulement une légende parlante de l'image, mais ils engagent un dialogue à distance avec le passage évangélique. Cela est, d'une certaine façon, suggéré par le choix de la formulation *evangelico . . . sermone* (cf. v. 1), utilisée surtout en prose, qui introduit une explication du sens moral et du sens profond, en vue d'une mise en œuvre eschatologique de la parabole.

2 Le rapport texte/image et sa fonction dans la construction de l'espace sacré : quelques exemples provenant d'Italie (VIe-VIIIe s.)

L'analyse des textes de Tours a montré la présence – soit au niveau linguistique-lexical, soit au niveau du cotexte et du contexte de communication – d'une superposition entre la production funéraire et la production épigraphique chrétienne. Cet as-

pect caractérise aussi les épitaphes métriques d'Italie et de Gaule[24] et, de manière plus large, la production épigraphique funéraire, qui concourt souvent à une "pastorale lapidaire",[25] *medium* d'une forme d'enseignement de la morale chrétienne et permettant la création d'un espace sacré et d'une mémoire collective.[26] Cette pastorale interagit avec l'iconographie au double niveau du code de communication, à savoir sur le plan du texte, de l'énonciation et sur le plan de l'interprétation confiée à l'image, à l'apparat figuratif déployé et à son rapport avec le texte et le contexte. Afin de dresser, sans prétendre à l'exhaustivité, une esquisse d'étude centrée sur le cadre italien, on peut tout d'abord évoquer des inscriptions d'Aquilée et du nord de l'Adriatique,[27] où l'on peut saisir un changement d'ensemble du rapport entre texte/image. Un exemple bien connu pour le VIème siècle est l'inscription absidale de la basilique euphrasienne de Poreč. Le texte est parfaitement conjoint à l'image et les *versus* hexamétriques décrivent tous les détails remplissant la double fonction d'*explicare* (confiée au texte) et de *monstrare* (confiée à l'image). Au niveau de la langue, les *versus* sont bien équilibrés et modelés sur la tradition classique. Cette typologie d'inscription de dédicace est fréquente et illustre la caractéristique la plus importante de la production de ce domaine culturel, à savoir l'agrandissement de l'espace visuel et la priorité de l'image, à laquelle le texte est subordonné. Dans la combinaison texte/image, cette dernière polarise soit l'espace, soit l'attention de l'observateur et engage avec lui une forme de communication visuelle, qui peut être complétée et perfectionnée par le texte dans une sorte de second degré de communication. Il s'ensuit qu'au niveau narratif et sur le plan du message à transmettre, cet élargissement de la dimension visuelle permet une plus ample compréhension de la part du public de lettrés et d'illettrés. Cette modalité d'interaction texte/image est la plus souvent adoptée pour cette typologie d'inscription et s'inscrit dans une ligne d'évolution[28] qui, surtout dans cette zone de l'Italie, privilégie l'amplification de l'élément visuel dans la structure d'ensemble de l'épigraphe. Le changement de la modalité de combinaison entre les deux systèmes sémiotiques texte/image au niveau médial procède à cet élargissement après une phase d'expérimentation propre à la production tardo-antique, reflé-

24 Il suffit de rappeler par exemple la grande production d'épitaphes métriques des évêques et du clergé (pour un cadre d'ensemble sur la Gaule, voir : Consolino [1979] 117–141 ; pour le contexte italien : Mossong [2019–2020], avec bibliographie).

25 Cette formulation est utilisée par Pietri Ch. (1985a) 196.

26 Dans ce cadre on peut rappeler la tendance à une sorte de micro-écriture hagiographique sous forme d'épitaphe, témoignée par exemple par le livre IV des *carmina* de Venance qui, à travers chaque pièce et les louanges de chaque défunt, tisse – dans des médaillons hagiographiques – une histoire sacrée de l'église de la Gaule des Vème-VIème siècles et de ses évêques. Sur les épitaphes composées par l'auteur : Labarre (2003).

27 Pour un cadre d'ensemble et les caractéristiques de cette production (prenant en considération la période chrétienne et l'Antiquité tardive) : Cuscito (2004) ; Cuscito (2013) 13–56.

28 Cf. Pietri Ch. (1985b) ; Petrucci (1994) et pour un cadre d'ensemble sur la durée longue : Cavallo (1994) et Hildebrand (2017) pour la Gaule.

tée aussi par les inscriptions en prose. Il suffit de rappeler deux cas d'Aquilée. Il s'agit du *titulus* dit de l'*innocens spiritus* (*InscrAq.* 3204 = EDR 135479) et de l'inscription pour *Vincentius* (*InscrAq.* 2934 = EDR 139435).

Le *titulus* de l'*innocens spiritus* – daté de 351/450 apr. J.-C. – porte sur une scène de baptême, gravée avec de nombreux détails figuratifs :[29]

***InscrAq.* 3204** (= EDR 135479)
Innocenti sp(irit)o, quem
elegit dom(inu)s. Pausat
in p *((:arbor)) ((:arbor))* *ace*
fide *((:columba))* *lis*
X ka *((:vir togatus)) ((:puella)) ((:vir))* *l(endas) {Sept}*
Sept *embr(es).*
((:ovis)) ((:ovis))

Les lignes 3–6 du texte sont entrecoupées par l'image, placée au milieu. Les lignes 1–2 sont gravées dans la première partie en haut, puis les trois/quatre premières lettres de chaque ligne sont à gauche du dessin, tandis que les dernières lettres de chaque ligne sont gravées à droite. Le dessin se compose de deux petits arbres qui encadrent, avec en bas des arbustes et deux moutons, la figure au milieu, vers laquelle se tournent les regards des moutons. Cette figure polarise la scène principale, au centre de laquelle est figurée une jeune fille en pied dans un bassin ciselé, nue et ornée seulement d'un collier autour du cou. Au-dessus de sa tête il y a une sorte de disque étoilé avec une colombe à l'intérieur et duquel tombe de l'eau en cascade sur la jeune fille. Sur le côté gauche de cette dernière se trouve un personnage masculin, enveloppé d'un *himation* drapé et avec un nimbe. Il tend la main droite en signe de bénédiction. À droite, l'autre homme est vêtu d'une tunique clavée et ourlée aux épaules et porte des chaussures aux pieds : il impose sa main droite sur la tête de la jeune fille, accomplissant le geste de l'*impositio*. Le sens du message est donc entièrement confié à l'image, qui complète les données sur le défunt, absentes de l'inscription. Le lecteur comprend que le sujet est une femme seulement grâce au dessin qui, par une sorte de récit, explicite le passage de la *fidelis* à la vie chrétienne par le baptême,[30] préalable au dernier passage du chemin humain vers l'éternité avec la mort. L'ensemble texte/

29 Le texte et les indications avec les descriptions de l'apparat iconographique et du dessin sont tirés du EDR-*Epigraphic Database Roma*. Nous avons seulement modifié la mise en page des indications afin de suggérer la disposition du texte et du dessin. Pour les détails, les photos et une bibliographie, on renverra aux données indiquées dans le database ; une reproduction photographique en ligne est disponible sur le site : Ubi erat lupa (ID-Nr. 23529). L'épigraphe est conservée à Aquileia, Museo Paleocristiano di Monastero. En ce qui concerne la datation, Weitzmann (1979) 437 indique la fin du IVe / le début du Ve siècle.

30 Pour l'analyse et l'interprétation du dessin et de sa valeur symbolique par rapport à la production de la même période également : Vergone (2007) 89–91 ; Cuscito (2013) 88–89. Pour l'iconographie du baptême et ses variations figuratives : Bisconti (2001).

image relate l'histoire' de la dédicataire de l'épitaphe et transmet la mémoire de la *fidelis* rappelant l'étape la plus importante, par laquelle elle a commencé à vivre sa vie comme chrétienne, élue à travers le baptême par Dieu. À cette étape et au don de la foi font allusion les deux premières lignes, dont le sens et la coloration théologique sont suggérés par des indices et déployés entièrement dans l'image. Cette dernière est structurée d'une manière raffinée ; l'iconographie est entièrement centrée sur le symbolisme du dessin et se caractérisant par la combinaison des clichés du répertoire figuratif chrétien ainsi que des motifs qu'on retrouve dans d'autres inscriptions d'*Aquileia* et des alentours.[31] Le dessin lui-même polarise la scène et le regard, il crée le cotexte découvrant la double fonction de *monstrare* et d'*explicare* et sollicitant une participation de l'observateur, qui doit décrypter l'image, l'interpréter et donc recombiner le message : sa valeur allégorique devient pleinement claire seulement à travers les renseignements contenus dans le texte inscrit. Ici le syntagme *pausat in pace* (ll. 2–3) dévoile la fonction de l'épigraphe, célébrant la mémoire de la défunte ; quant à l'adjectif *fidelis* (l. 4), il déclare le statut chrétien de la femme, éclairant le sens des deux premières lignes et surtout et, par reflet, celui du dessin. La coopération du lecteur, engagé dans le procédé communicatif, permet de combler les implicites du texte comme de l'image. Ceux-ci ne sont pas simplement conjointes, mais plutôt en interaction sémantique afin de communiquer un message qui est partiellement expliqué dans le texte et dans le dessin de manière indépendante et qui peut être compris dans son intégralité seulement si le lecteur combine le sens du texte et du dessin, décodant les deux systèmes sémiotiques.

L'autre inscription pour *Vincentius* remonte à la fin du IVème-début Vème siècle et se caractérise par une interaction texte/image similaire, mais avec une amplification de l'apparat figuratif par rapport au texte inscrit :

***InscrAq.* 2934** (= EDR 139435)

D(is) M(anibus).
Vince 〈 n 〉 tio benem=
erenti contr 〈 a 〉 bot=
um fec 〈 e 〉 runt.

((:christogramma))
((:columba cum ramo olivae)) ((:columba cum ramo olivae))
((:palma))
((:cantharus)) ((:vir tunicam acupictam indutus))

31 Comme la représentation de l'*orans* qu'on retrouve dans beaucoup d'inscriptions d'Aquilée de la même période ; cf. e.g. l'épitaphe avec dessin pour Abra et Maxentia : *InscrAq.* 2943 = EDR 135471 (photo en ligne : Ubi erat Lupa, ID-Nr. 23527).

Le texte écrit exploite les formulaires de l'épigraphie funéraire païenne et, même s'il est parfaitement autonome du point de vue de la signification, il ne donne pas de renseignements sur le statut du défunt, dont l'être chrétien est révélé par la symbolique du dessin qui comble, par les détails figuratifs, les implicites du texte. Au-dessous du texte est représenté, au centre de l'épigraphe en marbre, un jeune homme de profil vers la gauche, vêtu d'une courte tunique semi-transparente décorée. L'homme tient dans la main droite une grande amphore à deux anses, tandis que dans la main gauche, il tient en hauteur derrière la tête un outil qui n'est pas bien défini, peut-être un instrument de travail. Au-dessus de la tête il y a une guirlande ou une branche entre deux colombes ; l'une, aux ailes déployées, semble s'envoler et sortir de l'amphore elle-même. À gauche de cette colombe est gravé un monogramme christologique. L'autre colombe est dessinée à droite, immobile, tenant l'extrémité de la guirlande ou de la branche entre ses pattes. L'interprétation de cette image est débattue,[32] mais il suffit pour notre propos de souligner la combinaison des détails propres à un code expressif réaliste visant à informer sur le rôle social du défunt figuré au travail et des clichés, dont la valeur symbolique chrétienne est bien saisissable et accentue la dimension spirituelle de la scène qui évoque aussi l'idée de la libération de l'âme du corps. Dans l'image gravée se combinent donc deux niveaux de signification : allégorique et réaliste, en fonction d'un message visuel en soi indépendant du texte inscrit, qui à son tour ne constitue pas une légende de l'image. On constate ici un rapport différent entre le texte et l'image : c'est la juxtaposition des deux codes expressifs textuel et iconographique ainsi que des contenus exprimés dans les lignes inscrites et dans le dessin qui permet de communiquer le message, à savoir compléter le sens de l'épitaphe et transmettre la mémoire du défunt.

Les deux exemples rappelés, même s'ils sont en prose, montrent les stratégies et les modalités d'interaction texte/image dans la mise en page, l'élargissement de l'espace visuel et, par conséquent, la priorité croissante de la communication visuelle des contenus par rapport aux mots gravés et les différents niveaux d'engagement et de dialogue fictif avec l'observateur/lecteur, ainsi que le public au sens large du terme. Ce parcours, qui se traduit dans un parcours de communication et d'expression collective au niveau socioculturel, touche aussi la production en vers et, d'une façon plus générique, les *versus ad picturas* et leur exploitation. Dans ce cadre, la production épigraphique italienne (en particulier des VIIe–VIIIe siècles) est liée à l'ex-

32 Cf. Vergone (2007) 248–250. Une partie de la critique songe, avec quelques doutes, à une représentation réaliste centrée sur le rôle de son vivant du défunt dessiné peut-être comme un *figulus* ou absorbé dans le travail de décoration d'un vase (cf. Bisconti [1987] et pour d'autres hypothèses sur la fonction sociale du personnage : Sotinel [2005] 97). En revanche d'autres chercheurs avancent une interprétation symbolique allégorique voyant dans le dessin une allusion au message chrétien et une représentation de la liberté de l'âme (sous forme de colombe) de la prison du corps (auquel renvoie le vase) grâce à la mort qui permet d'accéder à la vie éternelle.

pression du pouvoir et de la société des Lombards et également très centrée sur la construction d'une mémoire à diffuser au-delà de la survie individuelle. À ce propos, la critique a souligné l'importance des *tituli* pour saisir les procédés d'assimilation et surtout d'innovation de l'usage au niveau socioculturel de la communication épigraphique,[33] ses particularités et la fonction médiatrice de l'écriture dans la création d'un espace mémoriel. À cette création concourt l'épitaphe, qui se charge de tons encomiastiques avec une polarisation autour des élites (et une réduction d'inscriptions reliées aux classes inférieures) ainsi qu'une amplification des *elogia* du défunt visant à perpétuer la mémoire et les liens de famille et à légitimer le pouvoir social, culturel et surtout politique garanti par l'appartenance à la lignée.[34] La contraction de la production épigraphique et la concentration dans les cités et, de manière plus générale, dans les centres d'expression du pouvoir, sont les caractéristiques d'un changement du paysage épigraphique urbain (durant la transition vers le haut Moyen Âge), qui reflète la transformation et le déplacement des lieux d'expression du pouvoir, les besoins d'autocélébration des élites.[35] Dans le royaume des Lombards, ce paysage épigraphique devient l'expression publique explicite du patronage, du mécénat des rois et des élites ainsi que de l'image de l'Église et de ses rapports avec le pouvoir même.[36] Du point de vue de la relation texte/image, l'épigraphie lombarde se caractérise fortement par le remploi de formes combinées avec des solutions graphiques originales et une attention à la décoration et à l'aspect monumental.[37] Les exemples des épitaphes pour les reines et les membres de la cour, les inscriptions de la ville de Pavie ainsi que les *versus ad picturas* pour les édifices sacrés témoignent par exemple de l'appropriation et l'innovation des emprunts aux clichés et aux formulaires tardo-latins[38] et la création d'un espace sacré et politique, exprimé à travers une verticalisation de l'usage de texte/image et de sa réception.[39]

Dans ce cadre, on peut rappeler au moins deux pièces de Pavie. La première est une inscription composée pour la basilique de Saint Michel à Pavie (VIIIe s.) :

33 Cf. De Rubeis (2005). Pour un cadre d'ensemble sur la fonction des inscriptions au Moyen Âge : Favreau (1989) ; pour les *tituli* lombards prenant en compte les caractéristiques linguistiques : Viscardi (1950) 340–347.

34 Cette fonction est encore plus évidente dans les inscriptions pour les femmes (et pour l'épigraphie féminine en général) avec un changement dans la structure de l'inscription et du texte, avec un élargissement des *elogia* des vertus et des mérites, cf. De Rubeis (2007).

35 À ce sujet voir De Rubeis (2006) avec bibliographie.

36 Sur ce thème, avec une attention spécifique au monde carolingien : Treffort (2007) surtout 229–292.

37 Cf. Panazza (1953); De Rubeis (2013).

38 Cf. Consolino (1987).

39 Sur les modalités de communication et un cadre sur l'acculturation et la maîtrise de la langue et des savoirs, ainsi que les effets au niveau de la composition et de la réception des textes avec une attention au rôle de l'épigraphie : Petrucci/Romeo (1992), voir en particulier les pp. 13–34 ; 35–56. Pour les Lombards : Capo (1992).

In introitu ecclesiae Sancti Michaelis

Regna poli *ianuas populus intrate per almas!*
currite christiculae, prendite ***regna poli****!*
Nuntius hic Domini*, cuius intratis in aulam,*
semper videt faciem, ***nuntius hic Domini****.*
Offerat ipse preces *vestras, pia vota Creanti.*
Tundite vos pectus: ***offerat ipse preces****.*
Dicite cum lacrimis *quicquid culpastis in actis,*
«Parce, rogamus, Deus», ***dicite cum lacrimis****.*
Moxque ***vobis*** *tribuet veniam pius ille remissor*
plangentibus miserens, datque ***vobis veniam***[40].

Le *carmen* est transmis par le ms. Vat. Pal. lat. 833 avec un groupe d'épigraphes de Pavie recueillies sous forme de sylloge dans le manuscrit (ff. 44^{r}-51^{v}) et, dans ce cas spécifique, le texte fait partie d'un petit *corpus* des pièces destinées à la basilique de Saint Michel.[41] Le choix des vers épanalectiques permet au poète anonyme d'attirer l'attention du lecteur fidèle qui, entrant dans la basilique, est invité à s'abandonner à la grâce de Dieu par l'intercession de l'ange Michel. Après les vv. 1–2, le poète introduit des éléments propres à la *laus* en superposant à l'apostrophe un éloge de l'ange: *nuntius qui semper vidit faciem Dei*, qui partage la béatitude du royaume des cieux et qui peut aider le fidèle en offrant à Dieu la prière et les *pia vota* qui lui sont confiés (vv. 3–4). À la fonction d'exhortation à se présenter devant l'autel de Dieu en tant que *carmen ante fores* se combine ainsi une coloration parénétique visant à l'élévation spirituelle du fidèle, qui doit se tourner vers Dieu avec repentir : l'apostrophe *tundite vos pectus* dans le premier hemistique du v. 6 y fait allusion. Cette coloration implicite se cache sous les louanges de l'ange dédicataire de la basilique qui est représenté sur la façade et sur les portes du bâtiment.[42] Au v. 8 on peut souligner la répétition de l'exhortation à la prière avec une interlocution au lecteur/observateur à travers l'exploitation d'un bref discours rapporté qui se fait prière à Dieu. Le poète semble donc déployer plusieurs niveaux sémiotiques en insistant sur la répétition de verbes à l'impératif et l'alternance de *vos/vobis*.

L'autre exemple est constitué par des *versus ad picturas* pour l'une des églises de Pavie (non identifiée), également transmis par le manuscrit Vat. Pal. lat. 883 :

Item versus

Filius ecce Dei conculcat colla leonis
quem metuunt regulus, aspis et ipse draco.
Huic famuletur homo*, famuletur et angelus omnis,*

40 Le texte est celui établi par Petoletti (2019) 9–10. Cf. aussi Panazza (1953) 248–249 num. 53.

41 Ce *carmen* est transmis aussi par le ms. Par. lat. 11379 f. 81r (cf. Petoletti [2019] 9).

42 Comme le montrent les sculptures conservées (par exemple la façade septentrionale avec l'image de l'ange et l'inscription : *Per me salvus erit, per me qui vota vovebit*), cf. Bertelli (2002) *ad loc.*

hic Deus est verus, huis famuletur homo.
***Omnia quique regit** solus, qui cuncta gubernat,* 5
*nostra salus hic est, **omnia quique regit**.*[43]

~ Ps 90 (91) 13 *Super aspidem et basiliscum calcabis conculcabis leonem et draconem*

La pièce est un exemple de la symbiose texte/image dans l'élaboration du message, en l'occurrence le sens allégorique du récit du psaume 90(91). L'interaction avec le lecteur/observateur se fonde sur l'écriture qui fait office de *medium* entre la *pictura* et le sens du message lui confié; le texte inscrit explique le dessin et l'image dans son ensemble en soulignant la perspective eschatologique sur la base d'une reprise du texte biblique et, en même temps, d'un *carmen* d'Ennode (*carm.* 2.52.3 *Es lepus, et tanti conculcas colla leonis!*). On constate donc soit la combinaison de la réécriture versifiée du texte biblique et des tons propres de l'exhortation au fidèle à la prière et à la dévotion en vue de la vie éternelle, soit l'interaction de la dimension descriptive. Cette dernière est confiée aux *versus* composés en guise de légende de l'image dessinée et qui servent à la fonction pédagogique et parénétique visant à l'explication de l'*exemplum* tiré du psaume et de sa valeur. Si les vv. 1–2 sont consacrés à la réécriture du texte biblique, les vv. 3–5, épanalectiques, montrent l'inclusion de marqueurs et de signaux discursifs mimétiques de l'oralité comme la *deixis* et la tendance à la répétition lexicale à l'aide de la récitation et de la mémorisation du texte. En ce sens, on retrouve un *modus* très proche des inscriptions de Tours et on peut ainsi constater au fil de temps (du Ve au VIIIe siècle), à travers des stratégies communicatives assez similaires, une continuité *mutatis mutandis* dans la création – par texte et par images – d'un espace sacré qui concourt toujours à la formation spirituelle et à la construction d'une mémoire collective à travers une forme de communication visuelle : celle-ci prend souvent la forme d'une pastorale lapidaire développée, pour la majeure partie en poésie, autour de grands points de repère – à savoir l'église avec ses saints et le pouvoir politique – d'une société en mouvement et en transition vers le monde médiéval.

Bibliographie

CLE : F. Bücheler, E. Lommatzsch, *Carmina Latina Epigraphica*, Leipzig, 1930.
EDR : Epigraphic Database Roma (www.edr-edr.it)
Inscr.Aq.: Giovanni Brusin, *Inscriptiones Aquileiae*, vol. I-III, Udine, 1991–1993.
Le Blant: *Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIIIe siècle*, réunies et annotées par Edmond Le Blant, vol. I-II, Paris, 1856.
Ubi erat lupa: Bilddatenbank zu antiken Steindenkmälern (www.lupa.at)

43 Éd. Petoletti (2019) 22; (2021) 135–136; cf. aussi Panazza (1953) 271 num. 87.

Études

Amherdt (2001) : David Amherdt, Sidoine Apollinaire. *Le quatrième livre de la correspondance*. Introduction et commentaire, Bern.

Arnulf (1997): Arwed Arnulf, Versus ad picturas. *Studien zur Titulusdictung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, München-Berlin.

Banniard (1992): Michel Banniard, Viva voce*: communication écrite et communication orale du IVe au IXe siècle en occident latin*, Paris.

Banniard (2020): Michel Banniard, Viva voce*: comunicazione scritta e comunicazione orale nell'occidente latino dal IV al IX secolo*, a cura di Lucio Cristante e Fabio Romanini con la collaborazione di Jacopo Gesiot e Vanni Veronesi, Trieste.

Bertelli (2002): Carlo Bertelli (ed.), *Lombardia medievale: arte e architettura*, Milano.

Bisconti (1987): Fabrizio Bisconti, "La rappresentazione dei defunti nelle incisioni sulle lastre funerarie paleocristiane aquileiesi e romane", in: *Antichità Altoadriatiche* 30, 289–308.

Bisconti (2001): Fabrizio Bisconti, "L'iconografia dei battisteri paleocristiani", in: *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi*. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana. Genova, Sarzana, Albenga, Finale ligure, Ventimiglia, 21–26 settembre 1998, Bordighera, 405–440.

Brenk (1984): Beat Brenk, "Le texte et l'image dans la "vie des saints" au Moyen Âge: rôle du concepteur et rôle du peintre", in: *Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly* (13 au 15 octobre 1982), Paris, 31–39.

Capo (1990): Lidia Capo, "Paolo Diacono e il problema della cultura nell'Italia longobarda", in: Stefano Gasparri, Paolo Cammarosano (ed.), *Langobardia*, Udine, 169–235.

Cavallo (1994): Guglielmo Cavallo, "Testo e immagine: una frontiera ambigua", in *Testo e immagine nell'alto medioevo*. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 15–21 aprile 1993), XLI, t. I, Spoleto, 31–62.

Consolino (1976): Franca Ela Consolino, "L'appello al lettore nell'epitaffio della tarda antichità", in: *Maia* 28,2, 129–143.

Consolino (1979): Franca Ela Consolino, *Ascesi e mondanità nella Gallia tardoantica. Studi sulla figura del vescovo nei secoli IV-VI*, Napoli.

Consolino (1987): Franca Ela Consolino, "La poesia epigrafica a Pavia longobarda nell'VIII secolo", in: *Storia di Pavia*, vol. II. *L'Alto Medioevo*, Milano, 159–176.

Cuscito (2004): Giuseppe Cuscito, "L'epigrafia cristiana dell'Alto Adriatico tra riprese e trasformazioni", in: Arnaldo Marcone (éd.) *Società e cultura in età tardoantica*. Atti dell'incontro di studi. Udine 29–30 maggio 2003, Firenze, 162–180 (version remaniée et mise à jour de : Giuseppe Cuscito, "La prassi epigrafica dei cristiani in alto Adriatico tra simbiosi e metabolismo", in: Mario Maritano (ed.), Historiam perscrutari. *Miscellanea di studi offerti al prof. Ottorino Pasquato*, Roma, 2002, 257–277).

Cuscito (2013): Giuseppe Cuscito, *Voci cristiane dal patriarcato di Aquileia attraverso la testimonianza epigrafica (secoli IV-VII)*, Roma.

De Rubeis (2005): Flavia De Rubeis, "La memoria e la pietra", in: François Bougard, Cristina La Rocca, Régine Le Jan (éd.), *Sauver son âme et se perpétuer. Transmission du patrimoine et mémoire au haut Moyen Âge*, Roma, 417–430.

De Rubeis (2006): Flavia De Rubeis, "Dalla scrittura pubblica alla scrittura privata: paesaggi urbani in trasformazione", in: *The Town in the Middle Age*, *Hortus Artium Medievalium* 12, 163–174.

De Rubeis (2007): Flavia De Rubeis, "Epigrafia femminile: la trasformazione delle virtù", in: Cristina La Rocca (ed.), *Agire da donna: modelli e pratiche di rappresentazione (secoli VI-X)*, Turnhout, 53–73.

De Rubeis (2013): Flavia De Rubeis, "Modelli impaginativi delle iscrizioni funerarie elitarie tra longobardi e carolingi", in: *Scripta* 6, 57–66.

Duval (2002): Noël Duval, “Les descriptions d’architecture et de décor chez Grégoire de Tours et les auteurs gaulois : le cas de saint Martin de Tours”, in : Brigitte Beaujard (éd.), *La naissance de la ville chrétienne. Mélanges en hommage à Nancy Gauthier*, Tours, 21–58.

Favreau (1989): Robert Favreau, “Fonctions des inscriptions au moyen âge”, in: *Cahiers de civilisation médiévale*, 127, 203–232.

Fontaine (1969): Jacques Fontaine, Sulpice Sévère, *Vie de Saint Martin*, t. II Commentaire et index, Paris.

Fontaine (2006): Jacques Fontaine, Sulpice Sévère, *Gallus*. *Dialogues sur les « vertus » de Saint Martin*. Introduction, texte critique, traduction et notes Jacques Fontaine avec la collaboration de Nicole Dupré, Paris.

Herbert de la Portbarré-Viard (2019–2020): Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, “Les lieux de l’épigramme, les lieux dans l’épigramme : quelques remarques sur la poétique de Venance Fortunat”, in: Luciana Furbetta, Céline Urlacher-Becht (éd.), *Les lieux de l’épigramme latine tardive : vers un élargissement du genre*, *RET-Suppl*. 8, 225–245.

Herbert de la Portbarré-Viard (2023): Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, *Naissance du discours sur les édifices chrétiens dans la littérature latine occidentale : d’Ambroise de Milan à Grégoire de Tours*, Turnhout.

Hildebrand (2017): Lennart Hildebrand, “Fragmentation and Unity: élites and inscriptions in Late Antique Southern Gaul”, in: Katharina Bolle, Carlos Machado, Christina Witschel (ed.), *The Epigraphic Cultures of Late Antiquity*, Stuttgart, 111–146.

Koch (2008): Peter Koch, “Le Latin une langue pas tout à fait comme les autres ? Le problème de la diglossie en Gaule septentrionale”, in : Marieche Van Acker, Riga Van Deyck, Marc Van Uytfanghe, *Latin écrit-Roman oral? De la dichotomisation à la continuité*, Turnhout, 43–67.

Labarre (2003): Sylvie Labarre, “Vie terrestre et vie céleste dans les épitaphes mérovingiennes de Venance Fortunat”, in: Annie Sartre-Fauriat (éd.), *Les pierres de l’offrande 2*, Actes du colloque international de l’Université Clermont II (9–11 décembre 98), Kilchberg, 101–107.

Labarre (2016): Sylvie Labarre, *Paulin de Périgueux, Vie de Saint Martin. Prologue, Livres I-III*. Introduction, édition critique, traduction et notes, Paris.

Massaro (2013): Matteo Massaro, “Radici orali di convergenze tra epigrafia e letteratura nel linguaggio funerario (poetico o affettivo)”, in Concepción Fernández Martínez, *et al.* (éd.), Ex officina. *Literatura epigráfica en verso*, Sevilla, 253–274.

Meyer (1901): Wilhelm Meyer, *Der Gelegenheitsdichter Venantius Fortunatus*, Berlin.

Mossong (2019–2020): Isabelle Mossong, “Le clergé tardo-antique de la péninsule italienne dans les épigrammes inscrites : lieux-acteurs-usages”, in: Luciana Furbetta, Céline Urlacher-Becht (éd.), *Les lieux de l’épigramme latine tardive : vers un élargissement du genre*, *RET-Suppl*. 8, 92–113.

Panazza (1953): Gaetano Panazza, “Lapidi e sculture paleocristiane e pre-romaniche di Pavia”, in: Edoardo Arslan (éd.), *Arte del primo millennio*. Atti del II Convegno per lo studio dell’arte dell’Alto Medioevo tenuto presso l’Università degli studi di Pavia nel settembre del 1950, Torino, 211–296.

Petoletti (2019): Marco Petoletti, “Poesia epigrafica di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti”, in: *IMU* 60, 1–32.

Petoletti (2021): Marco Petoletti, “Epigrafi poetiche a Pavia in età longobarda: i testi e i monumenti”, in: Luigi Carlo Schiavi, Gianpaolo Angelini (éd.), Actum Ticini. *Ricerche sull’alto medioevo pavese*, Milano, 123–136.

Petrucci (1994): Armando Petrucci, “Scrittura e figura nella memoria funeraria”, in *Testo e immagine nell’alto medioevo*. Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo (Spoleto, 15–21 aprile 1993), XLI, t. I, Spoleto, 277–296.

Petrucci/Romeo (1992): Armando Petrucci, Carlo Romeo, *“Scriptores in urbibus”. Alfabetismo e cultura scritta nell’Italia altomedievale*, Bologna.

Pietri Ch. (1985a): Charles Pietri, “La Bible dans l’épigraphie de l’Occident latin”, in: Jacques Fontaine, Charles Pietri (éd.), *Le monde latin antique et la Bible*, Beauchesne, 189–205.

Pietri Ch. (1985b): Charles Pietri, “Épigraphie et culture: l’évolution de l’éloge funeraire dans les textes de l’Occident chrétien (IIIe–VIe siècles)”, in : *Le trasformazioni della cultura nella tarda antichità.* Atti del convegno tenuto a Catania Università degli studi, 27 sett. – 2 ott. 1982, Roma, 157–183.

Pietri (1974): Luce Pietri, “Les *tituli* de la Basilique Saint-Martin édifée à Tours par l’évêque Perpetuus (3e quart du Ve siècle) ”, in: *Mélanges d’histoire ancienne offerts à William Seston*, Paris, 419–431.

Pietri (1983): Luce Pietri, *La ville de Tours du IVe au VIe siècle naissance d’une cité chrétienne*, Rome.

Pietri (1984) : Luce Pietri, “Une nouvelle édition de la Sylloge martinienne de Tours”, in: *Francia* 12, 621–630.

Pietri (1988): Luce Pietri, “*Pagina in pariete reserata*: épigraphie et architecture religieuse”, in: Angela Donati (a cura di), *La terza età dell’epigrafia*, Faenza, 137–157.

Roberts (2009): Michael Roberts, *The humblest sparrow: the Poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor.

Sotinel (2005): Claire Sotinel, *Identité civique et christianisme: Aquilée du IIIe au VI siècle*, Rome.

Stella (2021): Francesco Stella, *Il testo dell’immagine. Fonti letterarie per lo studio dell’arte medievale*, Firenze.

Treffort (2007): Cécile Treffort, *Mémoires carolingiennes : l’épitaphe entre célebration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIIIe-debut XIe siècle)*, Rennes.

Vergone (2007): Giuseppe Vergone, *Le epigrafi lapidarie del Museo Paleocristiano di Monastero (Aquileia)*, Trieste.

Viscardi (1950): Antonio Viscardi, *Storia letteraria d’Italia*. Vol. 1. *Le origini*, Milano.

Weitzmann (1979): Kurt Weitzmann (éd.), *Age of spirituality : late antique and early Christian art, 3rd to 7th century*. *Catalogue of the exhibition at the Metropolitan museum of art*. New York, November 19, 1977 Through February 12, 1978, New York.

Zarini (2002): Vincent Zarini, “À la plus grande gloire de Martin ? Deux *epigrammata* de la basilique de Tours au Vème siècle”, in: Jeanne Dion (éd.) *L’épigramme de l’Antiquité au XVIIème siècle ou Du ciseau à la pointe*, Nancy, 247–262.

Gianfranco Agosti

Images et textes dans l'épigraphie métrique de l'Antiquité Tardive

L'un des aspects les plus remarquables de la culture grecque de l'Antiquité tardive est représenté par le changement significatif dans ce qu'on a pris l'habitude d'appeler *epigraphic habit*: face à une diminution globale, tant quantitative que qualitative, de la production épigraphique, on observe à partir de la fin du IIIe siècle une hausse du nombre des inscriptions en vers, qui occupent des espaces et des fonctions auparavant réservés à la prose, accentuant le caractère d' élitisme de l'épigraphie de l'Antiquité tardive.[1] Cette *metrification*, l'un des aspects de la *byzantinisation* de l'épigraphie tardive,[2] doit être considérée dans le contexte plus large de la faveur dont jouissait la poésie dans la société romaine tardive : la poésie couvrait un large éventail de fonctions et était à la fois un langage épidictique, social et politique.[3] Ces multiples fonctions expliquent sa présence croissante dans le *medium* épigraphique, au sein duquel les poèmes occupent des espaces qui, à l'époque impériale, étaient réservés à la prose. Les recherches de ces dernières années ont permis de dépasser certaines dichotomies traditionnelles, comme celle entre la *highbrow* et *lowbrow poetry*, tout en renonçant à des typologies interprétatives telles que « le haut » vs « le bas » en faveur d'une vision plus 'démocratique' de l'épigraphie métrique et de ses modes de communication. De leur côté, les études épigraphiques insistent de plus en plus sur l'expérience holistique de la lecture des inscriptions antiques, une expérience dans laquelle l'emplacement du monument, sa structure, le support, le type d'écriture, la mise en page et finalement le *texte* concouraient dans la transmission du message aux spectateurs/lecteurs potentiels.[4] En d'autres termes, regarder une inscription, c'était d'abord regarder le monument dans son ensemble, puis se concentrer sur les images représentées, ensuite se tourner vers le texte qui accompagnait les images, et enfin lire et comprendre ce même texte, une étape conditionnée par le niveau d'alphabéti-

1 Si les inscriptions de l'Antiquité tardive représentent entre 5 et 10% du nombre total d'inscriptions conservées, les inscriptions métriques représentent le 15% du total. Un calcul grossier (sans aucun doute par défaut) donne plus de 700 épigrammes : voir Destephen (2017) ; et voir aussi Sironen dans Bolle *et al.* (2017) 449–471.

2 Pour cette définition voir Destephen (2017). Sur les inscriptions métriques grecques de l'antiquité tardive je me borne à citer Robert (1948), Feissel (2006). Je me permets de renvoyer à certaines de mes travaux dans lesquelles j'exprime bon nombre des points de vue que je n'ai fait qu'effleurer dans cette étude : Agosti (2010), (2011–2012), (2015a), (2015b) et (2020).

3 Introductions et recueils d'études récents: Agosti (2012) ; Cameron (2015) ; Cavero/McGill (2018) ; Whitby/McGill (2018) ; Goldhill (2020) ; Hadjittofi/Lefteratou (2020) ; Cutino (2020) ; Verhelst/Scheijnen (2022).

4 Agosti (2010) ; Graham (2013) ; Bolle (2019) ; Leatherbury (2019) ; pour la période médiévale, les deux études de Debiais (2009) et (2017) sont fondamentales.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-006

sation et de culture des lecteurs. Vivre dans une ville de l'époque tardo–romaine signifiait vivre à l'intérieur d'un espace marqué par l'écriture sur pierre, se promener dans des rues ornées de statues honorifiques avec des inscriptions, souvent en vers, gravées sur les bases, entrer dans des églises qui arboraient des épigrammes gravées sur leurs façades ou leurs linteaux ou les mosaïques ;[5] sans oublier les maisons privées, où de splendides mosaïques et des textes poétiques faisaient le bonheur des visiteurs et donnaient du prestige aux propriétaires (par ex. la *domus* de Sheik–Zuweid dans le Sinaï, datée de la seconde moitié du ve s. ap. J.-C.).[6] Textes et images étaient constamment associés dans la vie quotidienne. Ce n'est pas un hasard si l'*ekphrasis* et le panégyrique, qui sont les deux structures fondamentales de la littérature grecque tardive, trouvent un large espace dans les inscriptions métriques, s'entrelaçant en dialogue avec le lecteur, qui est invité à profiter pleinement de l'expérience esthétique visuelle à travers la lecture du texte.[7] J'insiste sur ce point car, trop souvent, les inscriptions métriques sont lues en opposition à la littérature (souvent pour en mesurer l'échec), ou comme de simples documents historiques: au contraire, elles ont un statut plus complexe et partagent les mêmes instances esthétiques et idéologiques de la haute littérature, tout en s'adressant à un public beaucoup plus large, constitué d'une *audience* réelle et d'une potentielle qui continue dans le temps. Dans ce qui suit, je voudrais justement présenter quelques cas d'inscriptions métriques dans lesquelles le rapport avec les images est activé par des choix lexicaux et stylistiques, c'est-à-dire *littéraires*.

Je commence avec une inscription en seize hexamètres gravée sur une grande dalle de basalte taillée en *tabula ansata* (118x85 cm), qui célèbre l'édification d'une

5 Voir Roueché (2006); Rhoby (2012).

6 *SGO* 22/77/01. Voir Agosti (2011–12) 259–265 avec d'autres références bibliographiques. Les mosaïques représentent l'histoire de Phèdre et le cortège de Dionysos et sont accompagnées par des épigrammes qui invitent à jouir de la beauté des images et à les interpréter dans un sens allégorique, selon la lecture que j'ai proposée dans Agosti (2011–12) 265. En général, sur le fonctionnement des images et des textes qui ornent les mosaïques privées, les considérations de Lavagne (2003) 40 demeurent valables et il convient de les reproduire intégralement : « la plus grande attention du commanditaire devait régler le choix des inscriptions figurant sur les mosaïques antiques, particulièrement sur les seuils, qui interpellent le visiteur au moment où il les franchit, mais aussi sur les pavements des *triclinia* qui servaient de prétextes aux discussions littéraires ou philosophiques des convives. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles ces inscriptions n'ont généralement pas une signification évidente: elles doivent susciter la curiosité des invités, mettre en éveil leur attention et provoquer des joutes oratoires qui animeront le banquet et permettront au propriétaire de briller en dévoilant l'interprétation de l'image telle qu'il l'avait conçue. ». Autres indications dans Agosti (2011–12) 263, n. 64.

7 Il s'agit de la fonction primaire de l'ekphrasis dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge et elle est reconnue comme telle depuis longtemps: voir par exemple Cavallo (1994) ; Dagron (2007) 93–109 ; Debiais (2017) 145–151. En ce qui concerne la relation texte-image dans l'Antiquité, une discussion très utile et pénétrante se trouve dans Muth et al. (2012) et dans le récueil de Elsner/Meyer (2014).1

église decouverte à Kanatha (Syrie, env. 400 ap. J.–C.) et l'évêque Kassios Êpiodôros (*SGO* 22/35/02 = *SEG* 37.1587 [*ed. pr.* Donceel (1987)]) :[8]

Εὐχέο νῦν πρώτιστα καὶ εὐξάμενος πάλιν <ἀθρεῖ>
τέρπεο ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν πολυδαίδαλα ἔργα
νηοῦ τειμήεντος ὃν ἀκαμάτοισιν ἐπέργοις
Κάσσιος Ἠπιόδωρος ἐπίσκοπος αἴσιμα εἰδώς
σπουδῇ καὶ ταχύτητι ὑποστὰς ἐξετέλεσσεν
Πατρὶ Θεῷ καὶ παιδὶ καὶ ἁγίῳ πνεύματί τε ξύν.
Οἷος δ᾽ ἐκ δαπέδου κλυτοεργέος ἤραρε κόσμος
ἑκταδὸν ἀργεννῆσι φαινόμενος πλακέεσσι,
κείοσιν εὐρύθμοις ἀμφισταδόν· ἐνθάδε πάντες
εὐχὰς ὁμοῦ τελέουσιν ὅσοι Χριστὸν δοκέουσιν
νηοῦ δ᾽ αὖ μετόπισθεν ἐπ᾽ αὐχένι πείονι γαίης
πύργους ἀστερόεντας ἐδείματο καλλιθεμείλους·
Οἱ μὲν ἴσοις κανόνεσσιν ἀπ᾽ ἀλλήλων βεβαῶτες
διπλόοι ἐξ ὁμόθεν γλυπτοὺς ἀνέχουσι τένοντας,
τῶν δὲ μάλ᾽ ἀγλαΐη πολυήρατον εἶδος ἔχουσα{ς}
πνεύματος ἐξ ἁγίου ⸢πελιάδας ἀμφὶς ἀνέλ⸣κ[ε]

Avant tout maintenant prie et quand tu as fini tes prières de nouveau jouis du plaisir des yeux en voyant les œuvres travaillées avec art (qui ornent) l'église somptueuse dont, par des soins incessants, Kassios Êpiodôros, l'évêque plein de sagesse en ayant accepté la charge, a mené la construction à bonne fin, avec zèle et rapidité pour (la gloire) de Dieu, qui est Père, Fils et Saint Esprit tous ensemble. Quelle ornementation techniquement habile se dispose à partir du sol, se manifeste dans toute la longueur par des pavements splendides, par des colonnes harmonieusement disposées de part et d'autre ! C'est ici que ceux qui confessent le Christ lui rendent la gloire. En outre, derrière l'église, sur l'échine opulente du terrain il fit construire avec de bonnes fondations deux tours splendides. Ce sont elles qui, d'une part, établies en se renforçant l'une l'autre par des étais égaux, jumelles, à partir d'une même base, supportent des nervures en relief; et c'est d'elles que le grand éclat, d'une apparence pleine de charme, attire des deux côtés les colombes du Saint Esprit. (trad. R. Donceel)

Le texte s'ouvre par une invitation au lecteur à profiter de la beauté esthétique du bâtiment. Au vers 2 (τέρπεο ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν πολυδαίδαλα ἔργα, 'jouis du plaisir des yeux en voyant les œuvres travaillées avec art'), cette injonction s'inscrit dans la poétique du *thauma* qui est l'un des principes de base de l'esthétique tardive. Au vv. 3–6, des louanges sont adressées à l'évêque qui a construit l'église, avec un langage idéologiquement très marqué. Au v. 1 εὔχεο νῦν présente l'adaptation d'un *incipit* de *Od.* 3.43 (prière à Poséidon) ; au v. 4 l'évêque Kassios Êpiodôros est loué pour sa sagesse avec une définition homérique, ἐπίσκοπος αἴσιμα εἰδὼς ("évêque plein de sagesse") = *Il.* 2.231 φρεσὶν αἴσιμα εἰδώς (discours de Mentor, cf. également *Il.* 15.207 αἴσιμα εἰδῇ) ; au v. 7 κλυτοεργὸς . . . κόσμος, est un syntagme inédit, où est remployée l'épithète

8 *SEG* 37, 1587; Agosti (2018) 235. Pour la ligne 1 voir Magnelli (2007) ; l. 13: R.A. Tybout dans *SEG* 37, 1587 (online: http://dx.doi.org/10.1163/1874–6772_seg_a37_1537).

d'Héphaïstos (*Od.* 8.345) qui est utilisée dans des inscriptions pour les artistes.[9] Dans les trois cas le rapport avec les modèles entre dans le domaine de l'idéologie : par une technique typique de la poésie chrétienne, l'auteur de l'inscription recourt à l'*Usurpation*, à savoir qu'il attribue à Dieu ou à l'église un prédicat propre aux dieux païens (vers 1 et 7) ; et au vers 4 il pratique la *Kontrastimitation* par rapport au contexte d'origine qui est renversé (dans le poème d'Homère le contexte est tout à fait négatif): la citation démontre ainsi la fausseté du modèle païen et la supériorité du Christianisme. La description qui suit est une véritable *ekphrasis* : l'évêque avait pourvu la basilique à trois nefs de deux tours–colombiers (caractéristiques de la Syrie) bâties derrière l'abside. Comme toute *ekphrasis* de l'Antiquité tardive, la description insiste plutôt sur les valeurs esthétiques et la splendeur (un thème répété aux vv. 8, 12, 15), sur la beauté des mosaïques (v. 8), des colonnes (v. 9), des tours qui s'élèvent vers le ciel (v. 12), et sur le symbolisme des colombes (qui sont à la fois réelles et spirituelles). La forme de la pierre suggère qu'elle avait été insérée verticalement sur un mur, probablement le mur de la façade. La fonction du texte n'était pas tant celle de décrire l'église que les fidèles avaient sous les yeux, mais de les inviter à admirer l'évêque et à comprendre le symbolisme des tours.[10] Comme d'autres inscriptions sur les façades ou les linteaux des églises[11], notre épigramme ne décrit pas ce que l'œil physique pourrait voir, mais fournit des informations sur le commanditaire et oriente l'*interprétation* de la structure. Elle a donc la même fonction que les inscriptions beaucoup plus élaborées, comme les soixante-seize hexamètres de Saint Polieucte à Constantinople,[12] ou que poèmes comme l'ekphrasis de Sainte Sophie de Paul le Silentiaire (poème avec lequel notre inscription partage un terme rare comme καλλιθέμειλος au v. 12)[13]. Le dialogue avec le spectateur (v. 2 τέρπεο ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν) est un élément essentiel de ce type d'inscriptions versifiées qui orientent le spectateur et rendent explicite l'interprétation. C'est un aspect de l'iconotexte épigraphique sur lequel j'ai insisté ailleurs[14] et qui pour les églises de Rome, a été finement analysé sur un plan sémiotique par Paolo Liverani.[15]

La combinaison, déjà évoquée, des deux modes ekphrastique et encomiastique dans l'épigramme de Kanatha n'est pas réservée aux inscriptions sur les bâtiments, mais se retrouve aussi dans de nombreuses épigrammes qui accompagnent des portraits (statues ou peintures). Vers les 540 ap. J.–C. à Jérash l'évêque Anastase fit construire l'église des Saints Pierre et Paul, dont la nef était décorée en mosaïque avec des

9 Par ex. *MAMA* 7.558 (Galatie, époque impériale) et *IGUR* III 1222 (II ap. J.–C., un sculpteur d'Aphrodisias).

10 Comme les vers de Paulinus de Nola pour Cimitile: cf. Baratte (2017) et Debiais (2017) 134–138, avec d'autres références.

11 Agosti (2018).

12 Whitby (2006).

13 Paul. Sil., *Descr. Amb.* 105 De Stefani τὸ καλλιθέμειλον ἔδος πετραῖον; cp. καλλιθέμεθλον chez Mus. 71 (νηὸν: cfr. Kost (1971) 256.

14 Agosti (2011–12) et (2018).

15 Liverani (2014).

vignettes figurant des villes. Les fouilles de 1929 ont mis au jour un fragment représentant Alexandrie et Memphis, et un paysage représentant des arbres fruitiers. Entre les deux villes dans une *tabula ansata* se trouve une épigramme en hexamètre (*SGO* 21/23/05 = Me6 Rhoby) :

> [† ἦ μά]λα θαύματα καλὰ φέ[ρει πᾶ]ς ἱεροφάντης
> ἀνθρώποις οἳ τήνδε πόλιν καὶ γαῖαν ἔχουσιν,
> οὕνεκεν οἶκον ἔδειμε μαθηταῖς πρωτοστάταις
> Πέτρῳ καὶ Παύλῳ – τοῖς γὰρ σθένος ἄνθετο Σωτήρ –
> ἀργυρέοις κόσμοισι καὶ εὐβαφεέσσι λίθοισιν
> κλεινὸς Ἀναστάσιος, θεομήδεα πιστὰ διδάσκων
>
> 1. φέ[ρει πᾶ]ς Rhoby, Welles (Jones): φ[έρει ἐμὸ]ς Merkelbach & Stauber
>
> Des merveilles splendides chaque prêtre offre au peuple qui habite cette ville et sa région: c'est pour cette raison qu'il fit construit une église dédiée aux premiers parmi les disciples, Pierre et Paul – à qui le Sauveur a donné la force –, avec des ornements d'argent et des pierres richement colorées, l'illustre Anastase, qui enseigne les doctrines divines de la foi.

Le locuteur est la mosaïque elle–même, qui présente les θαύματα offerts par le ἱεροφάντης au peuple de Jérash: dans le dernier vers apparaît le nom de l'évêque Anastase et ses 'divines doctrines de la foi'. Outre la célébration de l'œuvre doctrinale d'Anastase, le vers offre une indication d'interprétation du sujet iconographique (la mosaïque représentait l'*oikoumene* chrétienne, un peu comme la carte de Madaba ou d'autres mosaïques en Jordanie). L'adjectif θεομήδεα est un *hapax* (du moins selon notre documentation), formé sur un *locus classicus*, *Od*. 6.12 Ἀλκίνοος δὲ τότ' ἦρχε, θεῶν ἄπο μήδεα εἰδώς, repris par la suite dans le *Cert*. *Homeri et Hesiodi* 75 υἱὲ Μέλητος Ὅμηρε θεῶν ἄπο μήδεα εἰδώς. L'expression homérique 'posséder la sagesse donnée par les dieux' (qui connaît de nombreuses attestations dans la tradition indirecte, ce qui veut dire qu'elle était très connue) est ici synthétisée en un seul adjectif, qui renvoie clairement à son contexte d'origine tout en le dépassant. C'est un aspect très important, à mon avis souvent sous–estimé. Dans de nombreux cas, le sens supplémentaire véhiculé par le texte épigraphique est déclenché par un choix linguistique bien spécifique, l'allusion à un modèle littéraire célèbre, soit pour l'imiter, soit pour le contraster, ou l'utilisation d'un terme rare qui se détache dans le tissu linguistique du texte. Bien sûr, cela suppose des lecteurs capables de reconnaître le jeu intertextuel, ce qui conduit à s'interroger sur le degré de compétence du public: je reviendrai sur cet aspect.

Je passe à un autre exemple, l'épigramme qui accompagnait le portrait d'un certain Elie[16], qui avait agrandi un bain public (*IGLS* V (1959) 1999 = *SGO* 20/06/10 = *LSA* 878, Epiphaneia, v^{e}/vi^{e} s.) :[17]

16 Un buste, un relief ou plus probablement une peinture, comme le montre Mango (1986) 28–29 ; sur le portrait à l'époque tardive voir maintenant Liverani (2018).

17 Cf. Robert (1948) 47; Busch (1999) 210–211; Agosti (2010) 169.

ἄνδρα μοι ἔννεπε, κοῦρε· τί | ἔπλετο οὗτος ἄριστος; |
ξεῖνε φίλ᾽, Ἠλίαν μιν ἐπάξια | τεῖσαν ἄνακτες· |
στεινόμενον γὰρ ἔτευξεν ἐοῖς | κτεάτεσσι λοετρὸν |
χειμερινὸν πλατύνας, πτόλιος δ᾽ | ἐλέαιρε πένητας, |
τέχνης οἳ τὰ ἕκαστα δαήμονε[ς] | ἀμφιπένονται, |
ἐκ σφετέρης παρέχων τὰ | τελέσματα οὐσίας αὐτός. |

Dis–moi, mon enfant, cet homme: qui était cet illustre personnage ? – Mon cher étranger, c'est Elie, que les empereurs ont dignement honoré. Il a fait de ce bain étroit un bain d'hiver spacieux, à ses propres frais, et a eu de la compassion pour les pauvres de la ville; pour ceux qui travaillent selon leurs compétences, il a versé de ses propres biens la rémunération due.

La pierre a été trouvée dans la mosquée d'Homs, mais faisait partie des vestiges de la basilique chrétienne. Un fait singulier, car il est très rare de trouver des images de bienfaiteurs profanes à l'intérieur d'une église.[18] L'épigramme s'ouvre par une réécriture du début de l'*Odyssée,* dans lequel la Muse est malicieusement remplacée par un κοῦρος,[19] et invite le visiteur à s'interroger sur l'identité du personnage représenté. Le portrait d'Élie n'est pas conservé, et nous ne pouvons malheureusement plus savoir si le κοῦρος était un jeune garçon représenté sur le portrait ou un ἀναγνώστης fictif chargé de donner une explication.[20] Je crois que le garçon était représenté dans le portrait sous une forme qui n'est pas différente de celle du diptyque du consul Basilius, dans lequel on voit une scène de dialogue entre un adulte pointant un doigt vers la scène du dessus et un jeune garçon en bas à droite.[21] Mais au–delà de ce problème exégétique de moindre importance, je voudrais souligner que même dans un texte plutôt simple à comprendre, c'est le *motto* homérique du début qui oriente le spectateur vers le décryptage correct de l'image.

La relation entre le texte et l'image peut également changer en fonction du type d'inscription, bien entendu. Dans les inscriptions gravées sur les bases des statues (l'une des caractéristiques les plus marquées de *l'epigraphic habit* de l'Antiquité tardive), les textes soulignent souvent la ressemblance du portrait avec l'original – un topos épigrammatique bien connu déjà dans la poésie hellénistique. Avec quelques variantes significatives, comme celle représentée par l'inscription *IG* XIV 14 (1) = *LSA* 1515 = *EDR* 173565 (Catania, IVe s., inscription pour Perpenna, *consularis Siciliae*: *PLRE* I Perpenna Romanus 11):

Perpenna(m) Roman(um) |*v(irum) c(larissimum) cons(ularem) p(opulus)* ❦ *Syrac(usanus).*
[Ῥ]ωμανοῦ πραπίδεσσι | [Συ]ρηκοσίων τόδε ἄστυ |

18 Pour une exception, provenant de Stratonicée, voir Ward–Perkins (2015).
19 Cp. Bing (2009) 147–174.
20 C'est l'opinion de Busch (1999) 211.
21 Daté au 541 ap. J.-C. (Rome) : Milan, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte applicata ed Incisioni, Avori 10; Florence, Museo Nazionale del Bargello, A8.

ἐκ καμάτων ἀνέπνευσε| καὶ ἔ[δρα]κεν ἴαρος ὥρην· |
τοὔνεκα λαινέην μὲν | ἀνεστήσανθ' οἱ ἄριστοι |
εἰκόνα, τῆς σοφίης δὲ |καὶ ἐν στήθεσσιν ἔχου|σειν

C'est grâce aux soins de Perpenna que la ville des Syracusains s'est remise de ses douleurs et a vu le printemps: c'est pourquoi les meilleurs [*i.e.* le conseil municipal] lui ont dédié une image taillée dans la pierre, tandis qu'ils conservent dans leur cœur l'image de sa sagesse.

Le texte établit une juxtaposition entre l'image de pierre et l'image spirituelle, représentée par la vertu de Perpenna: on la retrouve, par exemple, dans un poème funéraire composé pour un professeur de l'école de Berito (IVe s., *GDRK* 30 A18–22 Heitsch), où il est question d'un portrait physique sur une table et d'un portrait mental, nourri intérieurement par chaque élève :

ἄλλως γὰρ αὐτὸν οὐκ ἔχοντες εἰσορᾶν
[ἔσ]τησαν ἐν γραφαῖσιν εἰκόνων δύο,
[ὧ]ν τ̣[ὴ]ν μὲν ἠργάσαντο παῖδες ζω[γ]ρά[φων,]
[ἣ] δ' [ἧ]ν ἐν ἑκάστῳ κατὰ φύσιν γεγραμμένη
[ἐ]ν τῇ̣ δ[ι]ανοίᾳ

ne pouvant le contempler autrement, ils firent deux portraits de lui; l'un fut peint par les élèves des peintres, l'autre, que chacun peignit intéérieurement en reproduisant sa nature.

Dans les inscriptions *sur mosaïque*, en revanche, le texte se charge à la fois d'illustrer le programme iconographique et d'établir un jeu littéraire avec les connaissances de l'observateur, comme dans le cas des épigrammes déjà mentionnées de la *domus* de Sheikh Zuweid, datables du Ve/VIe s. ap. J.-C.[22]

Les typologies que nous avons examinées jusqu'ici sont quantitativement très significatives et les exemples auraient pu être aisément multipliés. Mais même à partir d'un petit nombre de cas, il ressort bien que la fonction première reconnue au texte soit celle d'intégrer le sens de l'image ou de susciter son interprétation (nul besoin de rappeler que dans la poésie littéraire, c'est la caractéristique de l'ekphrasis, qui amène à voir ce que la vue physique ne saisit pas, et qui interprète plutôt que décrire) ; et les choix linguistiques jouent un rôle central dans l'activation de cette fonction.

Je voudrais maintenant évoquer brièvement une autre typologie de la relation texte–image: celle des inscriptions qui deviennent elles–mêmes des images, à travers leur placement dans le monument ou leur mise en page. Cette iconicité de l'écriture a été mise en lumière dans le livre pionnier de John Sparrow, *Visible Words*,[23] et a été beaucoup étudiée en particulier pour les inscriptions byzantines, dont le caractère d'i-

22 Agosti (2011–12) et *supra* n. 00.

23 Sparrow (1969) ; voir aussi Laurens Vuillamin/Laurens (2003).

mage plutôt que de texte est souvent souligné ;[24] au cours des dernières années, Sean Latherbury a contribué de manière significative à la compréhension de l'utilisation iconique de la *tabula ansata* et de la relation entre cette forme et les textes qui y sont gravés.[25] Il va sans dire que l'attribution d'une inscription métrique à cette catégorie dépend aussi de ce que nous savons (ou croyons savoir) du taux d'alphabétisation et de la compétence des destinataires. La définition de l''iconicité de l'écriture' suppose le plus souvent des spectateurs plutôt que des lecteurs: des personnes qui regardent les lettres gravées sans se soucier de les lire, ou sans en avoir la capacité, mais qui sont fascinées par la présence même des signes graphiques. Dans l'Antiquité tardive (jusqu'au VIe siècle au moins), l'iconicité de l'écriture d'une inscription ne doit pas être séparée de la lecture active du texte – du moins, c'est ce que je crois fermement.[26] Je me bornerai à présenter brièvement deux cas. Le premier est une inscription de Smyrne, gravée sur le socle de la statue d'un certain Damocharis, qui avait réparé les dommages causés à la ville par un tremblement de terre (*SEG* 01/05/10 = *LSA* 2588) :

> Δαμοχάρι κλητόμητι
> δικασπόλε σοὶ τόδε κῦ
> δος
> ὅττι με τὴν Σμύρναν
> μετὰ λοίγια πήματα
> σεισμοῦ
> ἐσσυμένως πονέ
> ων αὖτις πόλιν ἐξε
> τελέσας
>
> Damocharis, esprit génial, à toi, gouverneur, cette gloire ; car moi, Smyrne, après l'affreux malheur du tremblement de terre, par ton ardent labeur, tu m'as entièrement restaurée (trad. Aubreton, modifiée).

La mise en page obéit clairement à des critères d'harmonie: deux lignes de texte entrecoupées d'un mot (ou d'une fin de mot) centré. Cependant, la disposition met en évidence à la ligne 6 le mot σεισμοῦ, qui fonctionne comme un *caption* et oriente le lecteur vers le sens de la dédicace: ceux qui s'arrêtaient pour jeter un coup d'œil sur la statue comprenaient presque immédiatement que celle–ci honorait celui qui avait reconstruit la ville après la catastrophe du tremblement de terre. Et le *caption* déclenchait probablement la lecture du texte, établissant un dialogue avec la ville et non avec le passant (dialogue occulté dans la tradition manuscrite). Dans une certaine perspective, l'utilisation de ces mots-clé n'est pas sans rappeler celle des légendes des mosaïques mythologiques, qui remplissent des fonctions différentes selon la capacité des

24 Eastmond (2015) ; Rhoby (2021), avec bibliographie.

25 Leatherbury (2014), (2019) et (2021).

26 Agosti (2010), (2015), (2018). Voir aussi Papalexandrou (2001) et (2007).

lecteurs à déclencher des significations secondaires (allégoriques ou symboliques) non immédiatement perceptibles à travers la seule iconographie.[27]

Le second cas concerne un autre aspect assez répandu de l'iconicité, la disposition des *epigrammata longa* sur deux colonnes, à l'image de la mise en page des livres, comme dans la célèbre inscription que l'impératrice Eudocie a fait graver après sa visite des bains de Gadara (Hammat Gader), réputés pour leurs sources chaudes et froides (49 Di Segni = *SGO* 21/22/01).

Εὐδοκίας Αὐγούστης ☩

πολλὰ μὲν ἐν βιότῳ κ(αὶ) ἀπίρονα θαύματ'
ὄπωπα, τίς δέ κεν ἐξερέοι, πόσα δὲ στόματ', ὦ
κλίβαν' ἐσθλέ, σὸν μένος, οὐτιδανὸς γεγαὼς
βροτός; ἀλλά σε μᾶλλο(ν) ὠκεανὸν πυρόεντα
νέον θέμις ἐστὶ καλεῖσθαι. παιάνα καὶ γενέτην
γλυκερῶν δοτῆρα ῥεέθρων. ἐκ σέο τίκτεται οἶδμα
τὸ μύριον, ἄλλυδις ἄλλῃ, ὅππῃ μὲν ζεῖον, πῇ δ'
αὖ κρυερόν τε μέσον τε. τετράδας ἐς πίσυρας
κρηνῶν προχέεις σέο κάλλος.

Ἰνδή · Ματρώνα τε · Ῥεπέντινος· Ἠλίας ἁγνός ·
Ἀντωνῖνος εὖς · Δροσερὰ Γαλατία · καὶ αὐτὴ
Ὑγεία · καὶ χλιαρὰ μεγάλα · χλιαρὰ δὲ τὰ μικρὰ ·
Μαργαρίτης · κλίβανος παλεός · Ἰνδή τε · καὶ
ἄλλη Ματρώνα · Βριαρή τε Μονάστρια · κ' ἡ
Πατριάρχου. ὠδείνουσι τεὸν μένος ὄβριμον
ἠνεκ[ὲς ἀιέν], ἀλλὰ θεὸν κλυτόμητιν ἀείσο[μαι –
⏑⏑ —] εἰς εὐεργεσίην μερόπων τε χρ[⏑ –⏑⏑ –]

D'Eudocie Auguste

J'ai vu dans ma vie innombrables miracles, mais quel mortel, combien de bouches, seraient capables de chanter, fier clibanus, ta puissance immense ? Il fallait plutôt t'appeler un nouvel Océan, Péan et père dispensateur de doux courants. De toi naît la vague infinie, jaillissant d'un côté puis de l'autre ; d'un côté bouillant, de l'autre froide et moyenne. Pour quatre tétrades de sources Tu répands ta splendeur à travers quatre tétrades de sources. Inde, Matrona, Repentinus, le saint Hélias, le fier Antonine, l'humide Galatée, Hygiée aussi ; la grande source chaude et la petite, Marguerite, l'ancien clibanus, Inde, une autre Matrona, la puissante Nonne, la source du Patriarche. Pour ceux qui souffrent ta puissance est éternelle. Mais moi je chanterai Dieu esprit sublime . . . pour sa bienfaisance envers les mortels. . .

La mise en page imite celle d'un codex: il suffisait de l'observer et, peut–être de lire le nom d'Eudocia pour identifier le texte comme un poème. Mais même dans ce cas, la lecture révèle qu'une intégration de sens était envisagée: le poème est une ekphrasis du *clibanus*, mise en œuvre en des termes très banals à vrai dire, jusqu'à la dernière partie où il est question de Dieu qui est le véritable κλυτόμητις de la source. Eudocie maîtrisait son art : l'adjectif est celui homérique d'Héphaïstos et d'Asklépios, qui était passé dans le langage épigraphique pour indiquer l'action des gouverneurs (comme le Damocharis mentionné ci–dessus). L'épigraphie chrétienne la reprend et l'attribue à

27 Ces stratégies sont parfois très complexes, comme dans le cas de la mosaïque cosmologique de Mérida : voir Honikel (2021) ; et il ne faut également rappeler que les significations secondaires sont parfois loin d'être explicites et dépendent souvent de notre lecture du programme iconographique (exemplaire à cet égard est la discussion sur la mosaïque de Nea Paphos, sur laquelle, en dernier lieu, voir La Rocca (2021) 20–21 avec quelques observations sur le degré de compréhension du "spectateur de culture moyenne"). Sur les inscriptions, en grec et en latin, qui illustrent les sujets des mosaïques, ainsi que la culture des élites, dans les villas en Hispanie voir Lancha (2011).

la fois aux évêques et à Dieu. Sa présence dans l'inscription d'Eudocie est donc due à la *Kontrastimitation*: Dieu est le véritable créateur de la source merveilleuse, pas Héphaïstos ni les gouverneurs. Le poème/image se révèle un poème exégétique: et une fois de plus l'ekphrasis se combine à la louange. De nouveau, un choix lexical idéologiquement connoté apparaît décisif pour déclencher d'autres niveaux de lecture (les sources sont merveilleuses, mais elles le sont parce qu'elles sont l'œuvre de Dieu: il faut aussi imaginer que parmi ceux qui fréquentaient les bains il y avait des païens et des juifs pour apprécier pleinement le sens du poème d'Eudocie).

Je conclus sur un aspect crucial. J'ai commencé par rappeler l'expérience globale que représentait la rencontre avec une inscription : j'ai insisté à plusieurs reprises sur l'importance des choix lexicaux et stylistiques en fonction de la relation avec les textes et les images. Les destinataires (réels et potentiels) étaient–ils en mesure de saisir ces éléments ? Ou bien se contentaient–ils de les regarder, percevant tout au plus que l'image était accompagnée d'un texte de haut niveau ?[28] Il ne fait aucun doute que l'élite cultivée lisait ces inscriptions avec une pleine compréhension: les sources littéraires l'attestent clairement, de la célèbre épigramme d'Ausonius (37 Green^2 = Kay) sur le déchiffrement d'une inscription funéraire abîmée par le temps, jusqu'à la belle lettre de Sidonius (*Epist*. 3.12.4–5) dans laquelle il recommande de veiller à ce que le *quadratarius* d'un poème funéraire ne commette pas des erreurs que le *lividus lector* attribuera plus tard à l'auteur, en passant par un passage de *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis où un personnage lit des inscriptions en vers gravées sur des plaques (*Dion.* 12.29–113).[29] En outre il faut rappeler que certaines inscriptions métriques (comme celle de Saint Polyeucte ou des Saints Sergius et Bacchus à Constantinople) ont manifestement circulé sous forme de manuscrit et ont été imitées dans la poésie postérieure.[30]

Et les autres ? On peut supposer que les poèmes sur pierre étaient, en tout cas, lus et atteignaient un public relativement large: divers indices dans la mise en page des inscriptions (la forme métrique gardée, la fréquence de l'image de la 'pierre qui parle', les signes paratextuels qui aident à la lecture) nous le prouvent. Nous avons tendance à sous–estimer la portée de la diffusion orale du contenu : dans les églises, les lecteurs illustraient le contenu à ceux qui avaient un modeste degré d'alphabéti-

28 James (2007). Voir aussi Baratte (2017) 32 à propos des inscriptions de Paulin à Cimitile : « on peut aussi se demander si ces inscriptions, qui n'étaient appréciées pleinement pour leur valeur littéraire et pour leur signification que par Paulin et ses égaux en culture, par le fait même qu'elles figuraient à l'entrée de l'église, dans le sanctuaire et plus particulièrement sous des images qui, elles, pouvaient être plus aisément comprises (avec plus ou moins de justesse) et qui étaient en tout cas vénérées, n'en prenaient pas que plus de force aux yeux de ceux qui ne les déchiffraient pas, mais pour lesquels elles pouvaient apparaître comme les garants des images qu'ils voyaient, tout en portant en elles une valeur sacrée ».

29 Voir aussi Kruschwitz (2019).

30 Les élites pouvaient même s'amuser avec des inscriptions inattendues, comme celle venant d'Edessa (*CIGIME* I 527 = *SEG* 25.711, Macédoine, II/III s.) qui contient l'épitaphe d'un cochon : sur ce texte Hunter (2022) 859–862.

sation ; lors des célébrations annuelles, les poèmes gravés sur les bâtiments ou les socles de statue étaient de nouveau recitées.[31] Directement ou par médiation, le contenu des inscriptions métriques atteignait les destinataires immédiats et potentiels. La fonction de 'complément de sens' de l'élément figuratif dont nous avons parlé ne doit donc pas être considérée comme exceptionnelle, mais plutôt comme faisant partie du monde visuel de la société de l'Antiquité tardive, dans lequel la poésie où la poésie du quotidien, présente dans les églises, les demeures privées et l'espace urbain, occupait une place essentielle.[32]

Bibliographie

Agosti (2010): Gianfranco Agosti, "*Saxa Loquuntur*? Epigrammi epigrafici e diffusione della paideia nell'Oriente tardoantico", dans *Antiquité Tardive* 18, 149–166.

Agosti (2011–12): Gianfranco Agosti, "Interazioni fra testo e immagini nell'Oriente tardoantico: gli epigrammi epigrafici", dans *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 84, 247–270.

Agosti (2012): Gianfranco Agosti, "Greek Poetry", dans S.F. Johnson (ed.), *The Oxford Handbook of Late Antiquity*, Oxford, 361–404.

Agosti (2015a): Gianfranco Agosti, "La *mise en page* come elemento significante nell'epigrafia e nei libri tardoantichi", dans Pasquale Orsini et Marilena Maniaci (edd.), *Scrittura epigrafica e scrittura libraria: tra Oriente e Occidente*, Cassino, 45–86.

Agosti (2015b): Gianfranco Agosti, "Per una fenomenologia del rapporto fra epigrafia e letteratura nella tarda antichità", dans Lucio Cristante – Tommaso Mazzoli (edd.), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. VI*, Trieste, 13–34.

Agosti (2018): Gianfranco Agosti, "*Versus De Limine* and *In Limine*. Displaying Greek *paideia* at the Entrance of Early Christian Churches", dans E. van Opstall (ed.), *Sacred Thresholds: The Door to the Sanctuary in Late Antiquity*, Leiden-Boston, 254–281.

Agosti (2020): Gianfranco Agosti, "Metrical Inscriptions in Late Antiquity. What Difference did Christianity Make?", dans Hadjittofi/Lefteratou (2020) 39–58.

Baratte (2017): François Baratte, "Les inscriptions dans le décor des églises paléochrétiennes: l'exemple de Paulin de Nole à Cimitil", dans Corbier/Sauron (2017) [en ligne: http://books.openedition.org/cths/812]

Bing (2009): Peter Bing, "The Un–Read Muse? Inscribed Epigram and Its Readers in Antiquity", dans Peter Bing, *The Scroll and the Marble. Studies in Reading and Reception in Hellenistic Poetry*, Ann Arbor, 116–146.

Bolle *et al*. (2017): Katharina Bolle, Carlos Machado et Christian Witschel (eds.), *The Epigraphic Cultures of Late Antiquity*, Stuttgart.

Bolle (2019): Katharina Bolle, "Inscriptions between Text and Texture: Inscribed Monuments in Public Spaces – A Case Study at Late Antique Ostia", dans Petrovic *et al.* (2019) 348–379.

Busch (1999): Stephen Busch, Versus Balnearum. *Die antike Dichtung über Bäder und Baden im römischen Reich*, Stuttgart–Leipzig.

31 Papalexandrou (2001) et (2007) ; Agosti (2010) ; Rhoby (2020).

32 J'aborde ces questions dans un article à paraître en 2025 dans Eikasmòs, intitulé « Elusive Descriptions: Cities and Monuments in the Late Antique Epigraphic Habit »

Cameron (2015): Alan Cameron, *Wandering Poets and Other Essays on Late Greek Literature and Philosophy*, Oxford.

Cavallo (1994): Guglielmo Cavallo, “Testo e immagine: una frontiera ambigua”, dans *Testo e immagine nell’alto medioevo (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo 41)*, Spoleto, 31–64.

Corbier/Sauron (2017) : Mirelle Corbier et G. Sauron (éds.), *Langages et communication: écrits, images, sons*, Paris [http://books.openedition.org/cths/780].

Cutino (2020): Michele Cutino (ed.), *Poetry, Bible and Theology from Late Antiquity to the Middle Ages*, Berlin–New York.

Dagron (2007): Gilbert Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris.

Debiais (2009): Vincent Debiais, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe–XIVe siècles)*, Turnhout.

Debiais (2017): Vincent Debiais, *La croisée des signes. L’écriture et les images médiévales (800–1200)*, Paris.

Destephen (2021): Sylvaine Destephen, “The process of ‘Byzantinization’ in Late Antique Epigraphy”, in: Lauxtermann/Toth (2021) 17–34.

Donceel (1987): Robert Donceel, “L’évêque Epiodôre et les basiliques de Kanatha d’après une inscription grecque inédite”, dans *Le Muséon* 100, 67–88.

Eastmond (2015): Anthony Eastmond (ed.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge.

Elsner/Meyer (2014): Jaś Elsner, M Meyer (eds.), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge 2014.

Feissel (2006): Denis Feissel, *Chroniques d’épigraphie byzantine 1987–2004*, Paris.

Graham (2013): Abigail Graham, “The Word is not enough.: A New Approach to Assessing Monumental Inscriptions. A Case Study from Roman Ephesos”, in: *American Journal of Archaeology* 117, 338–412.

Goldhill (2020): Simon Goldhill, *Preposterous Poetics. The Politics and Aesthetics of Form in Late Antiquity*, Cambridge.

Hadjittofi/Lefteratou (2020): Fotini Hadjittofi et Anna Lefteratou (eds.), *The Genres of Late Antique Christian Poetry. Between Modulations and Transpositions*, Berlin–New York.

Honikel (2021): Anna-Laura Honikel, “Unraveling the Interplay Between Inscriptions and Images: The Cosmological Mosaic of Mérida”, dans *Journal of Mosaic Research* 14, 199–216.

Hunter (2021): Richard Hunter, “The Poetics of Greek Inscriptions”, in: Richard Hunter, *The Layers of the Texts. Collected Papers on Classical Literature 2008–2021*, ed. by Antonios Rengakos, E. Karakasis, Berlin–Boston, 850–874.

James (2007): Liz James, “ ‘And Shall these Mute Stones Speak?’. Text as Art”, in: Liz James (ed.), *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge, 188–206.

Kost (1971): Karl-Heinz Kost, *Musaios. Hero und Leander*, Bonn.

Kruschwitz (2019): Peter Kruschwitz, “How the Romans Read Funerary Inscriptions: Neglected Evidence from the *Querolus*”, dans *Habis* 50, 341–362.

Lancha (2011): Janine Lancha, “La culture des élites d’après les inscriptions et/ou les illustrations de scènes littéraires dans les mosaïques tardives d’Hispanie”, in: Mireille Corbier, Jean-Pierre Guilhembet (eds.), *L’écriture dans la maison romaine*, Paris, 245–261.

La Rocca (2021): Eugenio La Rocca, *Hermes-Toth e Dioniso redentore. Dall’Egitto dei Tolemei al Tardo-Antico: studi sul mosaico della casa di* Aion *a Nea Paphos*, Roma.

Lauxtermann/Toth (2021): Marc Lauxtermann et Ida Toth (eds.), *Inscribing Texts in Byzantium. Continuity and Transformations*, London.

Lavagne (2003): Henry Lavagne, “Le cordonnier fantôme de la mosaïque de Kélibia (Tunisie)”, in: *Comptes-rendus des séances de l’Academie des Inscriptions et Belles Lettres* 147, 39–60.

Leatherbury (2014): Sean V. Leatherbury, “Writing, Reading and Seeing Between the Lines: Framing Late–Antique Inscriptions as Texts and Images”, in: Verity Platt, Michael Squire (eds.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge, 344–381.

Leatherbury (2019): Sean V. Leatherbury, *Inscribing Faith in Late Antiquity. Between Reading and Seeing*, Abingdon.
Leatherbury (2021): Sean V. Leatherbury, "Reading, Viewing and Inscribing Faith Christian Epigraphy in the Early Umayyad Levant", in: Lauxtermann/Toth (2021) 51–72.
Liverani (2014): Paolo Liverani, "Chi parla a chi? Epigrafia monumentale e immagine pubblica in età tardoantica", in: Susanne Birk, Troel M. Kristensen et Birgitte Poulsen (eds.), *Using Images in Late Antiquity: Identity, Commemoration and Response*, London, 3–32.
Liverani (2018): Paolo Liverani, "Il ritratto dipinto in età tardoantica", in: Thierry Greub et Martin Roussel (Hrsg.), *Figurationen des Porträts*, Paderborn, 295–328.
Mango (1986): Cyril Mango, "Épigrammes honorifiques, statues et portraits à Byzance", in: *Ἀφιέρωμα στὸν Νίκο Σβορῶνο*, *Rhetymno* I, 23–35.
McGill/Watts (2018): Scott McGill et Edward Watts (eds.), *A Companion to late antique literature*, Malden (MA).
Miguélez Cavero/McGill (2018): Laura Miguélez Cavero et Scott McGill, "Christian poetry", in: McGill/Watts (2018) 259–280.
Petrovic *et al.* (2019): Andrej Petrovic, Ivana Petrovic et E. Thomas (eds.), *The Materiality of Text –Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*, Leiden–Boston.
Muth *et al*. (2012): Sylvia Muth, Richard Neer, Agnès Rouveret, Ruth Webb, "Texte et image dans l'Antiquité : lire, voir et percevoir", in: *Perspective* 2, 219–236.
Papalexandrou (2001): Amy Papalexandrou, "Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder", in: *Word&Image* 17, 259–283.
Papalexandrou (2007): Amy Papalexandrou, "Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium", in Liz James (ed.), *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge, 161–187.
Rhoby (2012): Andreas Rhoby, "The Meaning of the Inscriptions for the Early and Middle Byzantine Culture. Remarks of Interaction of Word, Image and Beholder", dans *Scrivere e leggere nell'alto medioevo*, *LIX Settimana di Studi sull'alto medioevo*, Spoleto, 731–753.
Rhoby (2021): Andreas Rhoby, "Inscriptions and the Byzantine Beholder. The Perception of Script", in: Lauxtermann/Toth (2021) 107–121.
Robert (1948): Louis Robert, *Hellenica IV. Épigrammes du Bas–Empire*, Paris.
Roueché (2006): Charlotte Roueché, "Written Display in the Late Antique and Byzantine City", in: Elizabeth Jeffreys (ed.), *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies*, London, 235–254.
Sparrow (1969): John Sparrow, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge.
Verhelst/Scheijnen (2022): Berenice Verhelst et Tine Scheijnen (eds.), *Greek and Latin Poetry of Late Antiquity, Form, Tradition, and Context*, Cambridge.
Vuilleumier Laurens/Laurens (2010): Françoise Vuilleumier Laurens et Pierre Laurens, *L'âge de l'inscription. La rhétorique du monument en Europe du xve au xviie siècle*, Paris.
Ward-Perkins (2015): Bryan Ward-Perkins, "Four bases from Stratonikeia: a (failed) attempt to Christianize the statue habit", in: Aude Busine (ed.), *Religious practices and Christianization of the late antique city (4th–7th cent.)*, Leiden, 179–187.
Whitby/Roberts (2018): Mary Whitby et Michael Roberts, "Epic Poetry", in: McGill/Watts (2018) 222–240.
Whitby (2006): Mary Whitby, "The St Polyeuktos Epigram (*AP* 1.10): A Literary Perspective", in: Scott F. Johnson (ed.), *Greek Literature in Late Antiquity. Dynamism*, *Didacticism*, *Classicism*, Aldershot, 159–187.

Part II: **The Medieval Icono-textual Communication**

Francesco Lubian

Versus ad Picturas from Text to Context. The Biblical *Tituli* of the So–Called *Bernowinus Episcopus* (MGH PLAC I, 413–414) Reconsidered

1 Introduction

In the first volume of the *Poetae Latini Aevi Carolini* series, Ernst Dümmler published under the title of *Bernowini episcopi carmina* a collection of thirty–two epigraphic *tituli*, epitaphs, and acrostic poems transmitted by one single manuscript, the Vat. Reg. lat. 2078, foll. 143r–149.[1]

This codex, composed by two distinct parts (foll. 1–80 + 81–150) which are generally thought to be of the same date and origin,[2] contains a large collection of poetic and grammatical texts[3] and fully deserves the increasing amount of scholarly interest that it has raised in the last decades. It was in fact produced in Reims[4] – or perhaps in a nearby centre, as suggested by Julia Warnes in the most recent study of the manuscript[5] – during the first third of the 9th c. AD,[6] possibly reflecting the interests of Dún-

1 Dümmler (1881) 413–425.

2 Cf. Munk Olsen (1982) 83; Munk Olsen (1985) 783; Turcan–Verkerk (1999) 222–228; Spallone (2002) 105–108; this common belief has been recently questioned by Warnes (2020) 183–214, who stresses the codicological and paleographical differences between the two units, arguing that they were in origin two separate manuscripts: in her opinion, some scribal features are suggestive (but not conclusive) for dating Part Two to the second third of the 9th c. AD.

3 For the manuscript's content cf. Pellegrin (1978) 502–504.

4 Bischoff (1963) 26; Bischoff (1965) 238; Bischoff (1968) 314; on the exchanges of manuscripts and textual traditions between Reims and St. Riquier at the beginning of the 9th c. AD cf. now Cossu (2021).

5 Warnes (2020) 234. For Mostert (1989) 288, followed by Hecquet-Noti (1999) 97, the manuscript originates instead from Auxerre.

6 Cf. *supra*; Bischoff assigned the manuscript to the first quarter of the 9th c. in a private communication to Elisabeth Pellegrin (Pellegrin [1978] 502, n. 1); the dating 800–830 was however maintained in Bischoff (2014) 443 n° 6807; cf. also Ganz (2015) 263. Even before Bischoff's dating, the manuscript was

The present article, first presented at the international conference *Versus ad picturas. Relation texte/image dans la poésie grecque, latine et arabe entre l'Antiquité Tardive et le Moyen Âge* (Strasbourg, 28–30 September 2022), was conceived prior to the publication of Rico (2023) 434–439, whose main conclusions regarding the paternity and disposition of the epigraphic cycle — notwithstanding differences in the reconstruction of the epigrams on the Annunciation and Nativity and in the hypotheses concerning the iconographic referents of the *tituli* — it independently shares.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-007

gal,[7] but by around 870 AD it had to be in Lyon, where a hand that Anne–Marie Turcan–Verkerk has identified with that of Manno of Saint–Oyen annotated it and filled fol. 141r with an anthology of poems of Eugenius of Toledo.[8]

The so–called *Bernowini episcopi carmina* are opened at foll. 143^{r}–144^{v} by a short group of *versus ad picturas* on the life of Christ which will constitute the main focus of this paper.

2 Attributive History

The biblical *tituli* follow the sixteen–line version[9] of Ps. Priscian's *De sideribus* (Anth. Lat. 679 R.^{2}), from which they are separated by two blank lines (the latter of which occupied by the rubricated title DE ADNVNCIACIONE), and do not contain any hint of paternity. This paratextual anonymity is indeed shared by almost all the poems published by Dümmler as *Bernowini episcopi carmina*: the author's name and episcopal status are just reported in a single title, that of *carm.* XXVIII (MGH PLAC I, p. 423: *Versus Bernouuini episcopi ad crucem*); the name *Bernouuinus* or *Bernuuinus* (always underlined in a different ink) otherwise only appears in the text of some dedicatory and funerary poems.[10]

Jean Mabillon, who in 1704 first published a selection of poems from our codex,[11] identified Bernowin with an otherwise unattested bishop of Clermont-Ferrand who,

acknowledged as one of the first examples of Carolingian *libri manuales*: cf. Sanford (1924) 211 and Spallone (2002) 109–114.

7 Ferrari (1972) 7–8; 52; cf. also Warnes (2020) 222–231, with new arguments on the interactions of Dúngal with (at least) Part One of the manuscript.

8 Turcan–Verkerk (1999) 221–243; Farmhouse Alberto (2006) 72–75.

9 Finch (1974). This poem is common in the Medieval epigrammatic collections on liberal arts, but the sixteen–line version is rarer than the twelve–lines one, and in our codex the last two lines offer a text (*Hinc Iovis est sidus super est Saturnia stella / celsior his cunctis et tardior omnibus astris*) which is clearly different from the one printed by Riese (*Hinc Iovis es sidus omnia sidera lucens / celsior his Saturnus omnibus astris*). To my knowledge, this version is otherwise only attested in another manuscript, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 12957 (fol. 74^{v}), a composite codex whose third part (foll. 57^{r}–74^{v}) was produced in Corbie in the early ninth c. AD (Bischoff [2014] 200, n° 4846). This seems a further confirm of the ties of our manuscript with the cultural centres of north–eastern France.

10 They are (Ps.) Bernow. *carm.* VI.2 (MGH PLAC I, p. 414); VII.3 (MGH PLAC I, p. 415); VIII.5 (MGH PLAC I, p. 415); XXI.1 (MGH PLAC I, p. 420); XXVIII.iii.1 (MGH PLAC I, p. 423); the name *Bernouuinus* also replaces *Angilbertus* in the poem which immediately follows *carm.* V at fol. 143^{v}, not printed by Dümmler since it otherwise perfectly coincides with Angilb. *carm.* V.i.8 (MGH PLAC I, p. 365). The case of Dümmler's *carm.* X (MGH PLAC I, p. 416), where the name *Bernouuinus* is printed at lines 5 and 11, is instead different: the poem is the result of the union of lines 1–3, copied in fol. 144r, and lines 4–15, copied in fol. 147$^{r–v}$, and the name of Bernowin, absent from the manuscript, is only integrated by editors.

11 Mabillon (1704) 717–718: in this edition, *carm.* I (*Versus Bernowini episcopi*) corresponds to Dümmler's (Ps.) Bernow. *carm.* VI and VII (MGH PLAC I, pp. 414–415), and *carm.* II (*Eiusdem alii versus*) to Dümmler's *carm.* VIII (MGH PLAC I, p. 415); Mabillon's *carm.* III (*Eiusdem epitaphium*) is a patchwork

at the beginning of the 9th c., dedicated a church to St. Illidius (Allyre or Alyre), fourth bishop of Arvernes.[12] The attribution of the sylloge to such *Bernowinus episcopus Claromontanus*, justified by the lack of any information concerning the bishopric of Clermont-Ferrand between Adebertus (785) and Stabilis (c. 823–860),[13] was accepted in the Bollandists' *Acta Sanctorum*[14] and later taken up by Angelo Mai[15] and Jacques Paul Migne.[16]

In 1881, however, Ernst Dümmler correctly pointed out that this attribution was based on a misleading interpretation of the sign *ill* which appears in some of Bernowin's architectural and funerary *tituli*,[17] arbitrarily associated by Mabillon to the name *Illidius*;[18] in his opinion, the sylloge only attests the existence of a bishop named *Bernowinus*, who at the time of Charlemagne composed a dedicatory poem for a

---

of Dümmler's *carm.* XXII.1–30 (MGH PLAC I, p. 420), XXV.1–3 (MGH PLAC I, p. 422), and X.4–15 (MGH PLAC I, p. 416). Mabillon's sylloge ends with the distich entitled *Versus in calice et patena* (*carm.* XXVIII.iii), part of the *Versus Bernowini episcopi ad crucem* (MGH PLAC I, p. 423).

12 Mabillon (1704) 399: "Sub idem tempus (*scil.*: 811 AD) Bernowinus episcopus templum condidit in honorem sancti Illidii, cuius corpus ibidem repositum fuit. Id nos docent eiusdem Bernowini versus [. . .] ex quibus discimus, hoc templum esse monasterii sancti Illidii episcopi Arvernensis, cuius corpus ibidem requiescit. Itaque ille Bernowinus ille fuit episcopus Arvernensis ecclesiae, cuius catalogus episcoporum eo tempore valde mutilus est. Alius ergo fuerit a Bernuino Vesontionensi episcopo, qui Caroli M. testamento subscripsit".

13 Gonod (1833) 18–19.

14 Janningus (1715) 14–15.

15 In Mai (1831) 130–131, Mabillon's *carm.* I and II are republished under the title *Versus inscripti templo in honore s. Illidii episcopi Arvernensis constructo ab episcopo Bernowino*; in Mai (1833) 418 the publication of Dümmler's *carm.* XXVII (MGH PLAC I, pp. 422–423) is accompanied by the note: "Sub Karolo Magno Bernowinus episcopus floruit, cuius aliquot carmina ex romano codice Mabillonius edidit in annal. Bened. T. 2 AD an. 811, itemque in append. p. 668. Ego hunc ipsum, ut puto, codicem lustrans, hoc inter Bernowini versus epitaphium reperi, quod, aliis levioribus praetermissis, luce dignum existimavi". This poem was already published among the *Versus de Carolo Magno et aliis* by Martène/Durand (1729) 819–822, who also register the presence in the manuscript of "versus de Annuntiatione, Nativitate, et Ascensione". The French Maurists published for the first time Dümmler's *carm.* XXVII–XXXII (MGH PLAC I, pp. 422–425), with the exclusion of the *Versus in calice et patena*, already edited by Mabillon.

16 Migne (1864) 443–446: "De Bernowino episcopo Claromontano altum diu apud omnes scriptores silentium. Primus nomen ejus ex oblivione eruit Mabillonius, qui carmina quaedam ejus nomine inscripta edidit ex manuscripto bibliothecae Ottobonianae. Incertum plane quando ad sedem Claromontanam sit evectus et quo anno e vivis excesserit. Caroli Magni munificentia adjutus Bernowinus magnam ecclesiam in honorem sancti Alliri aedificavit in sua civitate episcopali. Bernowini quatuor tantum carmina exstant, inter quae ejus epitaphium"; this is a summary of the long biographical note of the Maurists' *Histoire literaire de la France*, entirely based on the epigrams' internal evidence.

17 (Ps.) Bernow. *carm.* VII.1 (MGH PLAC I, p. 415); VIII.9 (MGH PLAC I, p. 415).

18 Dümmler (1881) 395: "Si enim Mabillon (*Ann.* II, 399), quem recentiores scriptores omnes secuti sunt, hunc ideo Arvernensem episcopum fuisse existimavit, quia templum in honorem sancti Illidii Claromonti ab eo conditum sit (S. Allire de Clermont), hanc tamen viri egregii coniecturam omni fundamento carere concedendum erit. Signum "*ille*" in Bernowini carminibus aliquoties iteratum, quod nomen quodcumque omissum notare potest, Illidium haud recte interpretatus est".

church.[19] For Dümmler, he had to be a friend and correspondent of Angilbert of St. Riquier: this would explain why two poems of the sylloge were attributed to Angilbert by Hariulf (1088 AD),[20] who could still read them on their epigraphic support,[21] and clarify the numerous attestations of Angilbert's name in the acrostic poems.[22]

Seven years later, however, Ludwig Traube brilliantly demonstrated that our poems were the work of a plagiary, more than of a friend of Angilbert: his "dolose Verfahren[23]" included in fact the systematic replacement of the names *Angilbertus* and *Richarius* of the original *tituli* (which were always correct in their metrical positions) with the name *Bern(o)uuinus* or the abbreviation *i~l~*; Angilbert's paternity would also better explain why, in the acrostic poems, the Lord's protection is so often invoked for him, and not for Bernowin himself. Supposing that the plagiary had lived some time after Angilbert's death, and on the basis of some internal hints (a presumed imitation of the epitaph of the bishop Pantagathus of Vienne and the presence in the same manuscript of Avitus' oeuvre), Traube proposed to identify our *Bernowinus episcopus* – to whom, in his opinion, only the distich entitled *Versus in calice et patena* (*carm*. XXVIII.iii [MGH PLAC I, p. 423]) could be genuinely attributed[24] – with Barnoin of Vienne (886/887–899 AD). This archbishop renewed the *xenodochium pauperum* of his diocese[25] – and, we can add, also restored the monastery of St. Chef[26] –, a circumstance which could explain the reworking of Angilbert's *tituli*, which Traube seems to trace back to the initiative of a *librarius*.[27] It should be pointed out, however, that for

19 Dümmler (1881) 395: "Unde nihil aliud ex poematum illorum ambagibus eruere licet, nisi quod Bernowinus Carolo imperante ecclesiae condendae operam dedit ac posteris versibus suis huius rei memoriam reliquit".

20 The two poems are Angilb. *carm.* V.i (MGH PLAC I, p. 365; cf. *supra*) and (Ps.) Bernow. *carm.* XXI.5–8 (MGH PLAC I, p. 420).

21 Cf. respectively Har. *Chron. Cent*. II.7 (*Turris occidentalis in honore sancti Salvatoris specialiter est dicata. Ubi etiam in gyro deintus hos versiculos scribere fecit memorabilis Angilbertus* [Lot 1894, 55]) and II.12 (*In gyro autem sepulturae isti versiculi in lapideis tabulatis, primus ad caput, secundus ad laevam, tertius ad pedes, quartus ad dexteram expoliti sunt* [Lot 1894, 78]).

22 Dümmler (1881) 395: "Bernowinus igitur saeculo nono ineunte cum Angilberto literarum usu coniunctus in vicinia fortasse monasterii illius domicilium habuit. Epitaphia vitiose scripta, quae agmen carminum codicis nostri claudunt, utrum ab eo an ab alio condita sint, in dubio relinquamus necesse est"; cf. also Leitschuh (1894) 57 and Stella (1993) 172.

23 Traube (1888) 52.

24 Traube (1888) 58.

25 de Terrebasse (1875) 126–128.

26 Chevalier (1912) 155.

27 Traube (1888) 59: "Ein karolinger muss er noch sein, unsre hs. ist s. IX/X., aber nicht original, sondern abschrift. dagegen dürfen wir uns der zeit Angilberts nicht zu sehr nähern, da man poesieen, die man in dieser weise für eigne zwecke gebrauchen wollte, doch nur aus der rumpelkammer holen konnte. ein Bernowinus, der bischof ist und lange nach Angilbert aber etwa vor dem beginn des 10. jhd. lebte, könnte Bernoin von Viviers oder Bernoin (besser Barnoin) von Vienne sein. aber der letztere denke ich muss er sein. der codex reg., der allein den Angilbertus–Bernowinus überliefert, gibt auch die gedichte des Alcimus Avitus von Vienne in einer für ihre klasse besonders echten überliefe-

Traube the *tituli* on Christ's life could have been composed either by Angilbert or by Bernowin,[28] since they do not contain any internal hint of authorship.

In the first and only article specifically dedicated to Bernowin's poems, Otto Schumann accepted the main points of Traube's reconstruction, but questioned his attribution of the poetic sylloge to Barnoin of Vienne: the iunctura *flore iuventae*, attested since Cicero and largely widespread in epigraphic poetry,[29] does not necessarily imply a dependence upon Pantagathus' epitaph, and not conclusive is also the co–occurrence in the manuscript of Avitus' oeuvre;[30] doubtful is also Traube's presupposition that Bernowin must have lived some time after Angilbert's death.[31] Even if he associated the poems to Angilbert's circle, Schumann was also more circumspect in the attribution of the entire sylloge to the pen of the Carolingian Homer, issuing a cautious *non liquet* regarding the authorship of most poems,[32] including the biblical *tituli*.[33]

In consideration of his earlier dating of the manuscript, Bernhard Bischoff has partially reconsidered Schumann's conclusions:[34] for him, our *Bernowinus episcopus* could be identified only with one of the homonym bishops of Clermont-Ferrand,

---

rung [. . .]; im epitaph [Bernowin] XXXI 9 fällt eine nachahmung des epitaphs auf bischof Pantagathus von Vienne auf [. . .] 15: *flore iuuentae* am versschluss; *indicciō XI* unter [Bernowin] XXIX für diese zeit als 893 gefasst stimmt gut. Barnoin ist als erzbischof von Vienne von 887 an nachweisbar und starb 16. januar 899 [...]. Aus einer handschrift ist ersichtlich, dass er das armenspital von Vienne restaurirte. Für diesen wollte der *librarius* der Angilbertsammlung – *si licuisset* – vielleicht die *tituli* von s. Richarius umarbeiten, wie die *orationes* für seinen bischof".

28 Traube (1888) 51: "Bernowin I–V sind farblose tituli auf gemälde, die ich von der untersuchung ausscheide: so gut wie zum folgenden können sie zum vorausgehenden gehören".

29 Bolaños Herrera (2019) 83.

30 Schumann (1931) 263. Avitus' copy is "très fautif" (Hecquet-Noti [1999] 98) and its text seems to contaminate the two branches of the manuscripts *Gallicani* and *Germanici* (Hecquet-Noti [1999] 93–105).

31 Schumann (1931) 267.

32 Schumann (1931) 255: "Ausdrücklich von anderer Seite ist nur B VIa (*scil.*: Angilb. *carm.* V.i [MGH PLAC I, p. 365]) als Eigentum Angilbert bezeugt. Mit großer Sicherheit dürfen wir ihm auch B VI–VIII. X zuweisen, mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit B XI. XIII. XVIII. XIX. Sicher abzusprechen ist ihm B IX 3 (5) f., wahrscheinlich auch B XXI 1–4. 5–9. XXII 31–36. 37–40. 41–44. XXIII–XXV. Bezüglich der übrigen: B I–V (+ Ia. IIa). IX 1 f. XII. XIV–XVII. XX. XXII 1–30. XXVI, müssen wir es, einstweilen wenigstens, bei einem Non liquet bewenden lassen; doch gehören auch diese Gedichte sämtlich in seinen Kreis". Schumann 1931, 255–267 rightly distinguishes from the other poems *carm.* XXVII–XXXII (MGH PLAC I, p. 422–425), a collection of epitaphs and praise poetry which reveals a different versification technique and, in his opinion, can be genuinely attributed to Bernowin. This conclusion is accepted by Bernt (1968) 222–223, Schaller (2010^2) 360–361, and Remley (2006) 378.

33 Schumann (1931) 229–230: "B I–V sind keine Inschriften auf kirchliche Gebäude wie B Via usw., sondern solche auf bildliche Darstellungen, wohl Gemälde, von Szenen aus dem Leben Christi. Irgendwelche Beziehung auf Bernowin oder Angilbert ist in ihnen nicht enthalten".

34 Schumann (1931) 267: "Die französischen Bischoflisten des 9. und 10. Jh.s verzeichnen eine ganz Reihe von Bischöfen dieses Namens: B. von Clermont-Ferrand, um 811; B. von Laon, 829; B. von Besançon, 829; B. von Chartres 829–836; B. von Viviers 851–874; B. von Vienne; B. von Senlis 937; B. von Verdun 925–939. [...]. Es wird also, einstweilen wenigstens, dahingestellt bleiben müssen, welcher von

Laon, Besançon, and Chartres.[35] This list may be further reduced with the exclusion of 'Bernowin of Clermont-Ferrand', whose existence was only postulated by Mabillon, and 'Bernowin of Laon', who should be identified with Bishop Bernico (c. 770),[36] and not with the *Bernoinus episcopus* who attended the Council of Paris (829), as Schumann still did following Étienne Baluze[37] and the Maurists' *Gallia Christiana*.

Even if we accept Julia Warnes' later dating proposal for Part Two of the manuscript (cf. *supra*), then, only two known figures can be identified with our *Bernowinus episcopus*: the bishop of Chartres (829–836)[38] and the archbishop of Besançon (811–829).[39] In my opinion the most probable candidate is the latter, who is known for having consecrated the Carolingian cathedral of Besançon[40] and founded a monastery in St. Vit:[41] this intense edificatory activity could explain his interest for the epigraphic poetry of Angilbert, with whom he had to be in some contact, as they signed together the testament of Charlemagne in 811 AD.[42]

3 Text

What follows is the text of the *tituli* as printed by Ernst Dümmler:[43]

I.
VERSUS DE ADNUNCIACIONE.
Hic Mariam claro Gabrihel sermone salutans
Inquid: 'Amica dei, virgo tonantis, ave'!
Hic fert ecce deum Christum veneranda Maria;
Ioseph in obsequio gratus utrique comes.
Et domini reddit mater praecelsa futura:
'Sic mihi fiat', aiens, 'pareo namque libens'.

---

den aufgeführten französischen Bischöfen, ja ob überhaupt jemand von ihnen in Frage kommt. Man könnte auch an einen Italiener denken".

35 Bischoff (1963) 26 n. 50: "Nach der sicheren Datierung der Schrift kann von den bekannten Bischöfen Bernowin nur einer der folgenden mit dem Dichter gleichgesetzt werden: B. von Clermont-Ferrand, um 811; B. von Laon, 829; B. von Besançon, 829; und allenfalls B. von Chartres, 829–836"; cf. Jullien/Perelman (1994) 242: "Seule certitude, Bernouin a vécu au début du IXe siècle, peut–être dans le voisinage d'Angilbert de Saint–Riquier".

36 Duchesne (1915) 140.

37 Baluzius (1677) 1111–1112.

38 Werminghoff (1908) 606.

39 Duchesne (1915) 215.

40 de Vrégille et al. (2006) 8.

41 Moyse (1973) 427.

42 Cf. Holder-Egger (1911) 41. The same conclusion, but based on chronology alone, in Warnes (2020) 184, n. 5.

43 Dümmler (1881) 413–414.

Propitius nobis, petimus, iam parce redemptis,
Pro quibus es factus, rex, homo, iure deus.

II.
DE NATIVITATE.
Hic natus passus surgens scandensque redemptor
Cardine quadrato colitur, quo vertitur orbis.
Praedicat en natum occasus, oriens quoque passum,
Auster surgentem, septentrio ad ethera vectum.

III.
[DE PASSIONE.]
Hic pia pacifici memoratur passio Christi,
Quam modico carnis tempore parte tulit.
O veneranda nimis mors est, qua vita redemptis
Redditur et sanctis proemia larga parat.
Mors igitur mortis crux Christi iure colenda est,
Qua dempsit mundo crimina cuncta deus.

IV.
VERSVS DE ASCENSIONE.
Hic pia surgentis veneranda est gloria Christi,
Qui cum Patre simul regnat ubique deus.
Qui ter discipulis uno sub limine solis
Apparuit gaudens, gaudia magna dedit.
Tu quoque gaudebis, lector, qui talia credis,
Si caritate fidem spemque tenere velis.

V.
Hic colitur domini veneranda ascensio Christi,
Qui deus ante hominem manserat omnipotens.
Altipotens idem veniet post saecula iudex;
Vocibus angelicis haec manifesta patent.
Huius in adventum caritas nos moribus ornet,
Reddat et acceptos actibus et meritis.

4 Commentary

I. Even in a sylloge characterised by frequent transpositions and misleading inscriptions (on the titles DE NATIVITATE and DE ASCENSIONE cf. *infra*), the first epigram appears for various reasons anomalous:

- with its four elegiac couplets, it is longer than all other *tituli*;
- two hexameters are introduced by the deictic *hic*, which otherwise always marks the beginning of a new epigram;
- differently from Nativity, Passion, Resurrection, and Ascension, the Annunciation is not mentioned in *carm.* II.

It is especially the second distich, which is opened by *hic* and interrupts the dialogue between Gabriel and Mary, that seems out of place in its position, as already acknowledged by Julius von Schlosser.[44] For Schumann and Günther Bernt,[45] these two lines had to introduce an otherwise lost epigram: in their view, the VERSUS DE ADNUNCIACIONE were therefore originally constituted by lines 1–2 and 5–8, while the *titulus* on Nativity had to be considered completely lost. A different reconstruction is possible, however: the epigram on Annunciation, clearly different from the other biblical *tituli* also for its paraphrastic nature and Mariological focus (this is the only epigram where Christ is not named in the first line), might have been originally constituted by only four lines. If the following *titulus*, to which the title DE NATIVITATE was in my view originally referred[46], consisted of three elegiac couplets like the ones for Passion, Resurrection, and Ascension, it was in all probability introduced by lines 3–4 (opened by *hic*) and concluded by the invocation of lines 7–8, which seems more appropriate if referred to the new–born Christ than to an Annunciation scene. What follows is therefore a new attempt of reconstruction of Dümmler's *carm.* I:

Ia.
Hic Mariam claro Gabrihel sermone salutans
inquid: 'Amica dei, virgo Tonantis, ave'!
Et Domini reddit mater praecelsa futura:
'sic mihi fiat', aiens, 'pareo namque libens'.

Ib.
Hic fert ecce deum Christum veneranda Maria,
Ioseph in obsequio gratus utrique comes.
< . . . >
< . . . >
Propitius nobis, petimus, iam parce redemptis,
pro quibus es factus, rex, homo, iure deus.

44 von Schlosser (1891) 77: "Vor allem fällt der zweite Titulus, in der Handschrift gedankenlos nach dem Anfangsworte (*natus*) *de nativitate* überschrieben, schon durch seine hexametrische Fassung aus der Reihe der übrigen, welche elegisches Versmass zeigen. Er enthält ein Programm des ganzen Cyklus und kann als solches gar nicht unter einem bestimmten Gemälde gestanden haben"; differently Steinmann (1892) 104 n. 1: "Auch die Reihenfolge der "versus de andunciatione", scheint mir, darf in der Weise beibehalten werden, wie Dümmler sie herausgibt".

45 Schumann (1931) 230: "Das dazwischenstehende, gleich B I–V mit *Hic* beginnende Distichon, v. 3f., ist der Eingang eines weiteren Titulus (B Ia), der die heilige Familie schilderte (Flucht nach Ägypten? Der Ausdruck *comes* scheint darauf zu weisen); der Rest ist uns verloren"; so also Bernt (1968) 223, n. 188: "Die Verse zur Geburt sind verloren, ihre Überschrift steht fälschlich vor B II. In B I stecken zwei Tituli, einer zu einem Verkündigungsbild (Vs. 1f., 5–8) und das Fragment einer Beischrift zu einer Flucht nach Ägypten (Vs. 3f.)". A different reconstruction is provided by von Schlosser (1891) 76, according to whom the epigram on Annunciation originally consisted of lines 1–2; 5–6; 3–4.

46 It should be noted that in the manuscript the title follows, and not precedes the first line of *carm.* II; the error is silently corrected by Dümmler.

Ia. 1–2: Based on Lc. 1:28–29 and introduced by the typical deictic *hic*, the first distich establishes an intra–epigraphic dialogue between Gabriel and Mary;[47] the expansion *claro . . . sermone* underlines the clarity of the Annunciation speech, a theme which in the same years was also stressed in Hraban Maurus' *In honore sanctae crucis*.[48] Interestingly, both extra–biblical epithets *amica dei* and *virgo Tonantis* find their models in poetry contained in the Second Part of Vat. Reg. lat. 2078: the first iunctura projects on the Virgin the definition of the syrinx from Symph. *aenig*. (= Anth. *Lat*. 286 R.^{2}) 2.1, while the second one, originally referred to Pallas (Mart. 6.10.9), was applied by Aldhelm to the Christian virgin Demetrias (*virg*. 2178 [MGH AA 15, p. 442]).

3–4: Lc. 1:38[49] is poeticised by the use of *reddit* as a *verbum respondendi*[50] and by the precious epithet *praecelsa*.[51] The pentameter emphasises Mary's obedience by applying her a syntagm referred to Abraham by the *Heptateuchdichter* and Claudius Marius Victorius.[52]

Ib. 1–2: This distich, where the incipitary deictic *hic* is reinforced by the adverb *ecce*, aptly introduces a new *titulus*; the *inscriptio* DE NATIVITATE and the testimony of *carm*. II (cf. *infra*) suggest that it should be referred to a Nativity scene rather than to the Flight to Egypt.[53] The divine nature of Christ, whose name is isolated by the caesurae, is again emphasised, and Mary receives the solemn devotional epithet of *veneranda*; the pentameter focuses instead on Joseph's joyful obedience to God's plan.[54]

3–4: Any reconstruction of the central distich, which I suppose lost, is forcefully hypothetical; I would find particularly appropriate a mention of Christ's Adoration by the Magi, a scene which would offer an example of devotion and a good link to the concluding invocation.[55]

---

47 Stella (1993) 173.

48 Cf. Hrab. Maur. *in hon. s. crucis* D3 (CCCM 100, p. 233): *Hoc tu, Gabriel, archangelus Altissimi et desponsator caelestium nuptiarum, laetus claro famine Virgini revelabas, quando regni Christi potentiam et salvationis eius opus luculento sermone pronuntiaveras*) and Hymn. *hisp*. 145.5–6 (CCSL 167, p. 535): *Quem Gabrielis vox clara nunciat, / quem virgo parit, quae sola rutilat*.

49 Stella (1993) 173.

50 *ThlL* XI.2, 492, 54–75.

51 *ThlL* X.2, 411, 23–33.

52 Ps. Cypr. Gall. *gen*. 457: *Ille libens paret, Iordanis litora poscens*; Mar. Vict. *aleth*. 3.410: *Sic ait: ille libens paret sedemque relinquens*.

53 von Schlosser (1891) 78 ("Die Schlussverse des Titulus I lassen fast eine Flucht nach Aegypten vermuthen"), followed by Leitschuh (1894) 156, Schumann (1931) 230, and Bernt (1968) 223 n. 188.

54 Cf. Iren. *adv. haer*. 4.23.1 (SCh 100, 692–694): *Quapropter sine dubitatione suasus Ioseph et Mariam accepit, et in reliqua universa educatione Christi gaudens obsequium praestitit*; Chrom. *in Matth*. 3.1 (CCSL 9A, 208): *Ioseph ergo per angelum de sacramento mysterii caelestis instruitur, monitis angeli laetus obtemperat, gaudens divina iussa prosequitur, suscipit sanctam Mariam et votis exsultantibus gloriatur, quia tantae maiestatis virginem matrem coniugem suam dici ab angelo meretur audire.*

55 Differently Steinmann (1892) 105: "Untersuchen wir denselben [*scil*.: the VERSUS DE ADNUNCIACIONE] auf seinen Inhalt, so meinen wir vor einem Flügelaltar zu stehen, auf dessen linkem Seitenflü-

5–6: Building on obvious Scriptural models (cf. Ps. 78:9: *Propitius esto peccatis nostris*; Lc. 18:13: *Deus propitius esto mihi peccatori*), and probably also on the conclusion of the Paul the Deacon's famous hymn in sapphics for John the Baptist (*carm.* LIV.13.3–4 [MGH PLAC I, p. 84]: *Supplices ac nos veniam precamur, / parce redemptis*),[56] this distich aptly concludes the *titulus* by invocating Christ's benevolence (note the use of an inclusive *nobis*). The proclamation of Christ's threefold nature seems to be inspired by the Christological interpretation of the gifts brought by the Magi, developed by Irenaeus[57] and common in biblical poetry (Iuvenc. 1.250; Prud. *ditt.* 108; Hier. *carm. frg.* 5.6; Ps. Claud. *carm. min. app.* 21 [= Anth. *Lat.* 879 R.^{2}]. 4):[58] this detail suggests that the theme of the central distich, which I suppose missing, was the Adoration.

II. Despite the misleading *inscriptio* DE NATIVITATE, which in the manuscript follows line 1 and, in my view, had to be originally referred to the previous *titulus*, this epigram (the only one in stichic hexameters) does not describe Christ's birth,[59] but rather indicates the disposition of the other *tituli*.[60]

Introduced again by *hic*, the tetrastich is heavily scanned by dyptoton (*natus . . . natum*; *passus . . . passum*; *surgens . . . surgentem*), but also characterised by some aspiration to *variatio* (l. 3 is structured on chiasm, l. 4 on parallelism). The clausula of line 4, which appears in another inscription of our sylloge (*carm.* XXVI.3 [MGH PLAC I, p. 422]: *Gloria praefulgens tua quem super ethera vexit*) is probably based on the

gel der Engel, auf dessen Mittelbild die Flucht nach Egypten, auf dessen rechtem Flügel endlich die Jungfrau Maria dargestellt ist, wie das in grösseren Altarwerken später so häufig wiederkehrte. [. . .]; nur die Frage, wo dies Bild angebracht war, lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit beantworten. Es mochte in St. Riquier, wo nach Anschers Angabe die Passionsdarstellung den Altar in der Mitte der Kirche schmückte, den Hochaltar geziert haben". This hypothesis, however, seems in contrast with the testimonies of *carm.* II and the *Vita Angilberti* (cf. *infra*); a similar polyptych altar would be also difficult to set in an early Carolingian context.

56 Schumann (1931) 230; cf. also Hymn. *hisp.* 203.33 (CCSL 167, p. 716): *Ihesu, parce tua morte redemptis.*

57 Scorza Barcellona (1985).

58 Lubian (2016) 102, n. 87.

59 Steinmann (1892) 104, n. 1: "So habe auch ich in den Versen "de nativitate" das Programm für den ganzen Cyklus erkannt, doch halte ich für möglich, da wir sie uns doch mit einem Gemälde verbunden denken müssen, dass sie unter der Geburtsscene standen"; Stella (1993) 173: "Il Natale (c. 2) è descritto in maniera allusiva a tutta la parabola terrena di Cristo"; Stella (2019) 26: "Bernowin carm. 2 narre la Nativité depuis les quatre points cardinaux".

60 von Schlosser (1891) 77: "Vor Allem fällt der zweite Titulus, in der Handschrift gedankenlos nach dem Anfangsworte (*natus*) *de nativitate* überschrieben, schon durch seine hexametrische Fassung aus der Reihe der übrigen, welche elegisches Versmass zeigen. Er enthält ein Programm des ganzen Cyklus und kann als solches gar nicht unter einem bestimmten Gemälde gestanden haben"; Schumann (1931) 231: "Die 4 Hexameter von B II beschreiben eine bildliche Darstellung der 4 Himmelsgegenden, auf welcher im Westen abgebildet war die Geburt, im Osten das Leiden, im Süden die Auferstehung, im Norden die Himmelfahrt Jesu".

memory of Verg. *Aen.* 7.65 (*Stridore ingenti liquidum trans aethera vectae*; cf. also Damas. *carm.* 1 Ferrua [= 2 Ihm].11),[61] perhaps contaminated with the famous opening of Venantius Fortunatus' *Vita Sancti Martini* (1.1–2: *Altithronus postquam repedavit ad aethera Christus / carne triumphali victricia signa reportans*).

III. 1–2: In the first line of the *titulus* DE PASSIONE (the title is integrated by Dümmler),[62] strongly alliterative, Christ receives the typical epithet of *pacificus* (cf. 1Par. 22:9; Ioh. 14:27; Eph. 2:14).[63] In the pentameter, *modico . . . tempore* stresses the contrast between Christ's earthly sufferings and His eternity, a theme which was similarly developed by Hraban Maurus (cf. esp. *in hon. s. crucis* C6 [CCCM 100, p. 66]: *Nam ex parte carnis dum in ea mori voluit Christus, salutem integram humanum percepit genus*; D21 [CCCM 100, p. 270]: *Omnia namque peccata mundi Christus in passionis suae ardore consumpsit, quando ex parte carnis in ipsa mortem gustavit, ac per potentiam divinitatis suae electos suos ab inferni carcere liberavit, et sobrietatis ac fidei lumen per apostolos suos generi humano praedicari iussit*).

3–4: The second distich is opened by an invocation to Christ's death[64] (the same clausula at *carm.* Ib.3; note the antithesis *mors . . . vita* and the alliterating enjambement). The epigraphic formula *proemia larga*[65] finds a precise parallel in Angilb. *carm.* V.iii.6 (MGH PLAC I, p. 365): *Et metit aetherei premia larga soli*; cf. also (Ps.) Bernow. *carm.* VII.8 (MGH PLAC I, p. 415): *Praebeat etherii premia larga soli*.

5–6: the last distich seems influenced by the tradition of the *versus de cruce*;[66] but cf. also (Ps.) Bernow. *carm.* X.13–15 (MGH PLAC I, p. 416): *Hac in domo fulget alma Christi crux mirabilis, / in qua salus, lux et vita, victor ineffabilis / pendens plebem liberavit hostis ab insidiis*. With a paradoxical dyptoton, the cross is called 'death of death';[67] for the adverb *iure*, which here designs the proper form of Christian adoration, cf. *carm.* Ib.4. The relative expansion of the pentameter, embellished by the cros-

61 Schumann (1931) 231.

62 Dümmler (1881) 414.

63 For the clausula of this line cf. Commod. *apol.* 311; Sedul. *carm. pasch.* 5.261; Theodulf. *carm.* XIX.21 (MGH PLAC I, p. 476); LX.39 (MGH PLAC I, p. 533).

64 The incipit *O veneranda* is attested in Damas. *carm.* 37 Ferrua (= 40 Ihm).9; Paul. Nol. *nat.* 12 Dolveck (= *carm.* 21 Hartel).506, and Walahf.Strab. *vita s. Galli* 1724 (MGH PLAC II, p. 471).

65 *CLE* 1378.4: *Agmina captivis praemia larga ferens*; *ICVR* II.4201.6: *[Debita quo]d meritis praemia pulchra parat*.

66 Ven. Fort. *carm.* 2.6.29–32: *Salve ara, salve victima / de passionis gloria / qua vita mortem pertulit / et morte vitam reddidit*; Hrab. Maur. *in hon. s. crucis* B19.35–37 (CCCM 100, p. 152): *Omnes ergo crucem pariter laudemus ovantes; / solvamus vota hinc crucifixo et debita regi, / sanguine qui proprio laxavit crimina mundo*.

67 Cf. Aug. *serm.* 233.4–5: *Salvator venit: mortuus est, sed mortem occidit: finivit in se quam timebamus; suscepit illam, et occidit illam.* [. . .] *Vbi est mors? Quaere in Christo, iam non est: sed fuit, et mortua est ibi. O vita, mors mortis!*; Ennod. *carm.* 1.6 Hartel (= 2 Vogel).27–28: *Qui mortem propriae superavit munere mortis / dans vitam mundo, funere quam peperit*; Ioh. Scott. *carm.* IV.1.29 (MGH PLAC III, p. 543): *Mors mortis Dominus surrexit vivus in altum*.

sed alliteration *dempsit . . . crimina cuncta deus*, poeticises the liturgical formula of the *Agnus dei*, probably following the model of Alcuin (*carm*. XC.viii.8 [MGH PLAC I, p. 315]: *Sanguine qui mundi crimina cuncta tulit*; CXXII.5 [MGH PLAC I, p. 350]: *Agne dei, mundi qui crimina cuncta tulisti*), an author who was also otherwise imitated by Angilbert.[68] This expression finds again close parallels in the sylloge: cf. (Ps.) Bernow. VII.5–6 (MGH PLAC I, p. 415): *Te rogo subpliciter, pro me prece posce Tonantem / ut purget venia crimina cuncta mea*; XXVI.1–2 (MGH PLAC I, p. 422): *Alme, in te credo, qui regnas trinus et unus / natum atque in sanctum, qui demsit crimina mundi*.

IV. 1–2: The *inscriptio* VERSVS DE ASCENSIONE, attested in the manuscript and printed by Dümmler, had to be originally referred to the following *titulus*:[69] after the usual deictic *hic*, this distich celebrates in fact the 'pious', 'venerable' glory of Christ's resurrection. Both adjectives already appeared in the previous *titulus*, and the formula *Hic pia . . . Christi* is especially stereotyped;[70] the hyperbaton *surgentis . . . Christi* contributes to the dynamization of the scene. In a doxological expansion, the pentameter celebrates Christ's divinity and His association with the Father.[71]

3–4: Christ appeared three times to the apostles 'under the light of the same day':[72] this is a reference to the 'longer ending' of Mark's Gospel (Mc. 16:9–14), which recalls Christ's apparitions to Mary Magdalene, two unnamed disciples, and the remaining Apostles. His joyful appearance brought great joy to the Apostles (cf. Ioh. 20:20): the *figura etymologica* is strengthened by the juxtaposition of *gaudens* and *gaudia* and echoed by *gaudebis* in the following line. For the iunctura *gaudia magna* cf. Angilb. *carm*. I.2; 8 (MGH PLAC I, p. 358) and V.i.10 (MGH PLAC I, p. 365), but also Sedul. *hymn*. 1.57–58 (*Gaudia magna Dei mundus percepit et ambit: / respuit, heu, mundus gaudia magna Dei*).[73]

5–6: The reader is directly appealed through the epigraphic formula *Tu quoque . . . lector*, "un'interpellazione di contenuto insieme esortatorio e dogmatico, comunque didattico",[74] and invited to keep faith in the theological virtues. For the clausula *tenere velis* cf. Ov. *ars* 1.92.

68 Wallach (1955) 371–372; cf. also Bernt (1968) 223, n. 187.

69 Steinmann (1892) 103; Stella (1993) 172, n. 67.

70 On this common clausula cf. Schumann (1931) 231.

71 For the incipit *qui cum Patre* cf. Paul. Nol. *nat*. 7 Dolveck (= *carm*. 23 Hartel).307; Ps. Prosp. *prov*. 463; Alc. Avit. *carm*. 6.211; for the widespread clausula *ubique deus* cf. Stella (1993) 174, n. 72 and esp. Angilb. *carm*. V.i.1–2 (MGH PLAC I, p. 365): *Omnipotens dominus, qui celsa vel ima gubernas, / maiestate potens, semper, ubique deus*.

72 As correctly argued by Schumann (1931) 231–232, the expression *sub limine solis* is here equivalent to *sub lumine solis*, but this does not necessary implies a correction of the transmitted reading.

73 Dümmler (1884) 693; Schumann (1931) 323; Stella (1993) 174, n. 73.

74 Stella (1993) 173.

V. 1–2: The hexameter, opened by the usual deictic *hic*, replicates the structure of *carm.* IV.1 (adjective *veneranda* + ionic *a maiore* + *Christi*);[75] the relative expansion of the pentameter stresses again Christ's divinity and omnipotence.[76]

3–4: The second distich is dedicated to Christ's Second Coming. The hexameter, with the rare iunctura *altipotens*[77] *. . . iudex*, seems influenced by Paul. Diac. *carm.* XXXIX.3 (MGH PLAC I, p. 72): *Donec altipotens veniat per saecula iudex*; cf. also (Ps.) Bernow. *carm.* XXVI.4 (MGH PLAC I, p. 422): *Inde est venturus iudex, mirabile visu* and, for the clausula of the pentameter, Theodulf. *carm.* XLV.32 (MGH PLAC I, p. 543): *Nequitia illorum sic manifesta patet*.

5–6: In the final invocation, the Lord is asked to award the faithful (note the inclusive *nos*) and accept them in Heaven for their 'worthy deeds' (with hendiadys). The hexameter combines the Vergilian incipit *Huius in adventum* (Verg. *Aen.* 6.798)[78] with the typical clausula *moribus ornet*;[79] the second hemistich of the pentameter, more openly epigraphic, recalls the epitaph of pope Pelagius (*ICVR* I.3906.9–10: *Plenus amore dei plenusque amore propinqui / mandatum supplens actibus ac meritis*).

5 Contents and Formal Features

Characterised by a plain but overall attentive versification technique,[80] our *tituli* are always opened by a deictic *hic* and concluded by an eucological expansion, and often

75 For the clausula cf. Flor. Lugd. *carm.* V.92 (MGH PLAC II, p. 532): *Post haec magnifici praeclara ascensio Christi.*

76 The epithet *omnipotens* seems particularly favoured in Angilbert's poetry: cf. Angilb. *carm.* V.i.1 (MGH PLAC I, p. 365); (Ps.) Bernow. *carm.* IX.1 and 5 (MGH PLAC I, p. 415); IX.5; XIII.10 (MGH PLAC I, p. 417); XVIII.8 (MGH PLAC I, p. 419); XXII.28 and 41 (MGH PLAC I, pp. 420–421); XXIII. 10 (MGH PLAC I, p. 421).

77 On this rare adjectival compound cf. *ThlL* I, 1764, 46–47, *MLW* I, 517, and especially (Ps.) Bernow. *carm.* XII.2–5 (MGH PLAC I, p. 417): *Iudex venturus natus qui es Christus in orbe / virtus virtutum tu gloria Patris Iesu / sola salus mundi iustus per omnia Christus / altipotens cunctis es.*

78 This iunctura had been already applied to Christ's Coming in Proba *Cento* 426 and Paul. Nol. *ultimarum prima* Dolveck (= *carm.* 10 Hartel).304; *ob. Celsi* Dolveck (= *carm.* 31 Hartel).401.

79 Prosp. *ingrat.* 402 (*Ingeniumque bonum generosis moribus ornet*); cf. also Hor. *epist.* 2.1.2: *moribus ornes*; Avian. *fab.* 40a.1: *moribus ornat*; Alc. Avit. *carm.* 6.363: *moribus ornant*; Ven. Fort. *carm.* 9.1.117: *moribus ornat*; Aedil. *carm.* VIII.2 (MGH PLAC I, p. 589): *moribus ornat.*

80 Prosodic and metrical norms are usually respected (an isolated form is *ăiens* in *carm.* I.6), and even the differences from classical prosody cannot be regarded as real exceptions. The second syllable of the name *Maria* is in one case measured short (*carm.* Ia.1), in another one long (*carm.* Ib.1; but the two possibilities already coexist in Sedulius and Venantius Fortunatus); the name *Gabrihel* (*carm.* Ia.1) is measured as an anapaest (cf. Paul. Nol. *carm.* 6 Hartel. 108; Ven. Fort. *carm.* 10.5.3; 10.10.3; *carm. spur.* 1.67), while *Ioseph* (*carm.* Ib.2) is measured as a trochee (the second syllable is normally long, but cf. already Alcuin. *carm.* XLIV.47 [MGH PLAC I, p. 257]); usual cases of *correptio iambica* and abbreviation of the final *–o* are also present (*carm.* Ib.4: *hŏmŏ*; Ia.4: *mĭhĭ*; III.1: *passiŏ*; V.1: *ascensiŏ*). The

adopt epigraphic formulae and typified verse schemes: as noted in his commentary by Francesco Stella, they therefore adapt "il materiale poetico religioso (innografico più che epico) alle esigenze di un preciso contesto materiale"[81], coherently with their original epigraphic function. Highly devotional in tone,[82] the cycle is characterised by a mainly Christological interest: in a sort of poetic illustration of the articles 3–6 of the Nicene–Constantinopolitan Creed,[83] the epigrams praise Christ's threefold role as king, man, and God (*carm.* Ib.4), celebrate the Passion (*carm.* III.3–5) by alluding to the liturgical formula of the *Agnus dei* (*carm.* III.6), and proclaim Christ's association to the Father's reign (*carm.* IV.2), omnipotence (*carm.* V.2) and Second Coming as judge (*carm.* V.3). This perspective, with the "crucial corollary"[84] of the celebration of Mary as mother of God (*carm.* Ia), is fully coherent with the anti–Adoptionist Christological issues of the 790s.[85]

6 Function and Paternity Reconsidered

As we have seen, for Traube and Schumann our *tituli* could have been composed either by Angilbert or by Bernowin, as they do not reveal any internal hint of paternity; Julius von Schlosser, however, already associated them to the decorative program of the basilica of the Holy Saviour and Saint Richarius of St. Riquier,[86] described by Anscher in his *Vita Angilberti* (12th c. AD):

> *Sed iam aliquid de cultu ecclesiae istius seu de ornatu altarium memoriae revocetur, ut in hoc fervor ipsius sancti viri et devotio cognoscatur. Unicuique altarium tabula coram posita auro et ar-*

poet shows a great predilection for the penthemimeral caesura, often associated to other incisions; only one hexameter has four spondees in the first four feet (*carm.* II.1); in the pentameters, spondaic solutions are carefully avoided in the second *hemiepes*, and the words in clausula are almost always disyllabic (the only exception is *omnipotens* at *carm.* V.2). There are four cases of synaloepha (*carm.* II.2–3; V.1–2; the third one with muted *h*–) and two of apheresis, both in hexameters (*carm.* III.5; IV.1); internal rhyme is rare, and only attested in pentameters (*carm.* Ia.4: *aiens . . . libens*; Ib.8: *factus . . . deus*).

81 Stella (1993) 174. The poet seems to be familiar with at least Paul the Deacon (cf. *carm.* Ib.3: *Propitius nobis, petimus, iam parce redemptis* ~ Paul. Diac. *carm.* LIV.13.4 [MGH PLAC I, p. 84]: *parce redemptis*; *carm.* V.3: *Altipotens idem ueniet post saecula iudex* ~ Paul. Diac. *carm.* XXXIX.3 [MGH PLAC I, p. 72]: *Donec altipotens veniat per saecula iudex*) and Alcuin (cf. *carm.* III.6: *Qua dempsit mundo crimina cuncta deus* ~ Alcuin. *carm.* XC.viii.8 [MGH PLAC I, p. 315]: *Sanguine qui mundi crimina cuncta tulit*).

82 Note the constant adoption of the epithet *venerandus* (*carm.* Ib.1; III.3; IV.1; V.1) and of the verb *colere* (*carm.* II.2; III.5; V.1).

83 von Schlosser (1892) 355.

84 Rabe (1995) 112.

85 Rabe (1995) 21–51.

86 von Schlosser (1891) 75–76, followed by Steinmann (1892) 102.

gento gemmisque pretiosis parata est. In medio ecclesiae sancta Passio; in australi parte sancta Adscensio; in aquilonali sancta Resurrectio; et in porticu secus ianuas s. Nativitas mirifico opere ex gypso figuratae, et auro musivo aliisque pretiosis coloribus pulcherrime compositae sunt. Praeter hoc altare sancti Salvatoris, et altare sancti Richarii et altare sanctae Mariae ciboriis fabrefactis et aureis redimiculis ornata sunt, et in circuitu auro puro decorata, et his tribus altariis tria lectoria mirifice parata aptata sunt.[87]

Except for the inversion of Resurrection and Ascension, which is not difficult to explain[88] and in any case would not be incompatible with the description of the daily Office of the Dead of Angilbert's own *Institutio de diversitate officiorum* (c. 800–811 AD)[89], our only other testimony on the altars' locations in the basilica, this description mirrors closely that of *carm.* II. We may therefore imagine the Nativity located in the western portico above the entrance to the *Westwerk*; the Passion in *medio ecclesiae*, probably above the arch leading to the transept; and the Resurrection and Ascension above the arches of the nave, positioned before the Passion.

Angilbert's *versus ad picturas* can therefore usefully integrate our knowledge of the Carolingian aspect of the abbey church of Centula, a theme which has understandably attracted a great deal of scholarly interest.[90] Building on the copious research on the interactions between art, architecture, and liturgy at St. Riquier, and especially on the works of Carol Heitz[91] and Susan A. Rabe,[92] we can now confirm that the altars of Nativity, Passion, Resurrection, and Ascension of the basilica of the Holy Saviour and Saint Richarius were not only adorned by glyptic reliefs (probably with figures in

87 Mabillon (1677) 127.

88 von Schlosser (1891) 78: "Anscher hinwiederum hat, gegenüber den von für allein massgebenden Worten der Programminschrift, durch einen leicht erklärlichen Gedächtnissfehler den Platz der beiden Darstellungen verwechselt und setzt die Auferstehung in das nördliche Schiff".

89 Angilb. *inst.* 17 (Hallinger/Wegener/Frank [1963] 302): *Omnibus horis vespertinis more solito celebratis quando ad Sanctum Richarium expleverint omnia, pergant fratres psallendo usque ad sanctam Passionem. Ubi oratione facta in duos dividantur choros, quorum unus pergat ad sanctam Resurrectionem, alter ad sanctam Ascensionem. Deinde oratione peracta veniat unus chorus ad sanctum Iohannem, alter ad sanctum Martinum. Et post exinde per sanctum Stephanum et sanctum Laurentium ceteraque altaria psallendo et orando coniungant se ad sanctam Crucem.* [. . .] *Cum enim vesperos et matutinos ad sanctum Salvatorem cantaverint, tunc descendat unus chorus ad sanctam Resurrectionem, alter ad sanctam Ascensionem, ibique orantes vadant similiter, ut supra, canendo usque ad sanctum Iohannem et sanctum Martinum; ubi oratione facta ingrediantur hinc et inde per arcus mediae aecclesiae et orent ad sanctam Passionem. Inde ad sanctum Richarium perveniant; ubi oratione finita dividant se iterum sicut ante fuerant, et veniant per sanctum Stephanum et sanctum Laurentium psallendo et orando usque ad sanctam Crucem.*

90 For a recent survey and an updated bibliography cf. now Pain-Caze (2017) 35–77.

91 Cf. especially Heitz (1963) 26–99; Heitz (1974); Heitz (1980) 51–62; Heitz (1986).

92 In the reconstruction offered by Rabe (1995) 117–119, Nativity stood by the main door into the church (perhaps "au–dessus de la porte centrale de l'abbatiale": so Picard [1971)] 167, n. 1), Passion over the central nave at the entrance to the eastern transept, and Resurrection and Ascension over the arches of the nave before the Passion; after Effmann (1912), on the altars and liturgy of St. Riquier cf. at least Lehmann (1965); Parker (2001) 289–290; Ronig (2006) 194–198; Driscoll (2012) 182–190.

polychrome stucco and backgrounds in gold mosaic),[93] but also accompanied and explicated by *carm*. Ib–V[94]. These poems were integrated in Angilbert's stational system and most likely designed for the instruction of the *pueri* of the *schola* and the laity.

As we have already observed, the case of *carm*. Ia and *carm*. II is rather different. If the epigram on Annunciation – which is not mentioned among the liturgical oratories of the Carolingian basilica – also had an epigraphic function, it might have been related to the altar of St. Gabriel's Portal: according to the *Chronicon Centulense* this entrance, *quod est situm in porta meridiana*,[95] was in fact specifically associated with the western side of the church, in particular with the Nativity altar and the Holy Saviour's,[96] a circumstance which could perhaps explain why our manuscript (or rather its antigraph) merges this epigram with the one DE NATIVITATE.

Differently from all other *tituli*, *carm*. II does not describe a single biblical scene, but precises the collocation of the other four *tituli* in the basilica. If, as I believe, this *Programminschrift* was also engraved, I argue that it might have been related with the altar of the Holy Cross,[97] which most likely stood in the middle of the central nave, between those of Resurrection and Ascension.[98]

This hypothesis, according to which the altar of the Holy Cross emblematically encapsulated the entire Christological cycle, would further confirm the symbolic location of the altars and reliefs (as well as inscriptions) in the basilica, which "impriment [. . .] à l'église une immense croix".[99] The suggested reconstruction would thus add another element to the link between the church decoration, the twenty–five relics of Christ housed in the *capsa maior*, and the fraction of the host in the Gallican liturgy.[100]

93 On the stucco reliefs of St. Riquier cf. Corgnati (2010) 14 and Danford (2016) 32–33.

94 This decorative program was certainly innovative, but perhaps not totally unprecedented: an epigram of four elegiac couplets attributed to Alcuin (on its implausible attribution to Rusticus Helpidius cf. Lubian [2022] 108, n. 13) describes the same episodes and for Steinmann (1892) 100–101 could have been also associated to an iconographic cycle (*carm*. CXVII [MGH PLAC I, 346–347]: *Nascitur humana celsus de carne creator, / ut homo per hominem scandat ad astra deum. / Ecce leo, Iudae natus de germine, mundum / liberat, et leti sceptra triumphat ovans. / Hostia summa patris pretioso sanguine Christus / permundans orbem regna sub alta vocat. / Adsumptis aquilae Christus petit aethera pennis, / conregnatque poli perpes in arce Patri*).

95 Har. *Chron. Cent*. II.8 (Lot [1894] 60).

96 On the three Portals of the Archangels cf. Parsons (1977) 44–45; Bernard (1989) 351–352; Rabe (1995) 115–116; Destefanis (2011) 70. Less probably, this epigram could have been related to the *altare sanctae Mariae* of St. Riquier, also mentioned by Anscher (cf. *supra*), or to the smaller twelve–sided church dedicated to *Sancta Maria Dei Genitrix et Apostoli*, built by Angilbert along the banks of the river Scardon.

97 On this altar and the *adoratio crucis* at St. Riquier cf. Luchterhandt (2007) 12–13 and Mercieca (2017) 20–21.

98 A different reconstruction in Bernard (1989) 349: "Peut–être même se dressait–il au centre de la travée rectangulaire entre arcade et polygone interne; à moins que ce ne soit sous l'arche médiane de communication avec l'octogone, encadrée de ses deux corridors d'accès, dans l'alignement de l'autel Saint–Pierre à l'est, et de la capsa major à l'ouest, au–delà de la nef".

99 Heitz (1986) 340.

100 Cf. Heitz (1963) 102–106; Chazelle (2001) 34.

This proposal, schematized in Fig. 1, would also explain why in the manuscript *carm.* II stands between the *tituli* on Nativity and Passion, and not at the beginning or at the end of the cycle: this order would exactly correspond to the succession in which the epigrams were read – and transcribed – by an observer moving from St. Gabriel's Portal (Annunciation) across the entrance (Nativity, perhaps associated to the Adoration of the Magi), and proceeding along the central nave (Holy Cross and Passion) to the lateral oratories (Resurrection and Ascension).

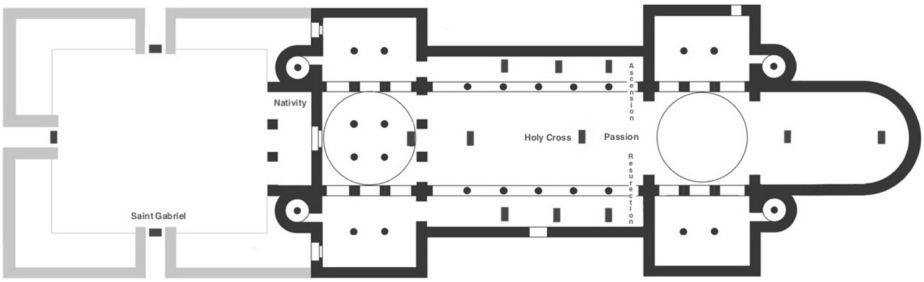


Fig. 1: The altars of the Basilica of the Holy Saviour and Saint Richarius at Saint-Riquier. Elaboration by the author.

7 Concluding Remarks

A new textual and contextual study of the biblical *versus ad picturas* of Vat. Reg. lat. 2078, published by Dümmler under the name of *Bernowinus episcopus*, has allowed me to propose a different reconstruction for the text of Dümmler's *carm.* I and provide a new interpretation of the epigrams' origin and function. If my arguments are convincing, their paternity can be entirely attributed to Angilbert of St. Riquier, with whose poetry they present numerous points of contact; and there is indeed no evidence that Bernowin (or a *librarius*) made any intervention on them,[101] unlike in the case of other poems by Angilbert. Their presence in the front of what I would call the 'Sylloge Centulensis' of Vat. Reg. lat. 2078, which includes at least Angilb. *carm.* V.i (MGH PLAC I, p. 365) and (Ps.) Bernow. *carm.* VI–XXVI (MGH PLAC I, pp. 414–422),[102] might be regarded as a further proof of the high interest of Carolingians for contem-

101 Arnulf (1997) 151 speaks instead of an "Umarbeitung des Bernowinus" also for the biblical *tituli*.

102 The change in ink, writing style, and word division which at fol. 147v marks the passage from Dümmler's *carm.* X.4–15 (MGH PLAC I, p. 416) to *carm.* XXVII (MGH PLAC I, pp. 422–423), in correspondence to what seem traces of a disharmonic suturing (*carm.* X.4–15 follow incongruously an acrostic poem, while fol. 148r just contains *carm.* XXVIII [MGH PLAC I, p. 423], the only epigram bearing the name of Bernowin in the *inscriptio*, and is otherwise left blank), might contribute to determine the transition from the 'Sylloge Centulensis' (foll. 143r–147v) to Bernowin's own poetry (foll. 147v–149r),

porary epigraphic poetry and of the intense circulation of texts among the cultural centres of north–eastern France.

Bibliography

Arnulf (1997): Arwed Arnulf, Versus ad picturas. *Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, München–Berlin.

Baluzius (1677): Stephanus Baluzius (ed.), *Capitularia regum Francorum, Tomus secundus*, Parisiis.

Bernard (1989): Honoré Bernard, "Saint–Riquier: une restitution nouvelle de la Basilique d'Angilbert", in: *Revue du Nord* 71, 307–361.

Bernt (1968): Günther Bernt, *Das lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter*, München.

Bischoff (1963): Bernhard Bischoff, "Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista", in: Siegfried Joost (ed.), Bibliotheca docet. *Festgabe für Carl Wehmer*, Amsterdam, 19–34 (now in Bernhard Bischoff, *Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte II*, Stuttgart 1967, 284–303).

Bischoff (1965): Bernhard Bischoff, "Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der Zeit Karls der Grossen", in: Id. (ed.), Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben. II. Das geistige Leben, Düsseldorf 1965, 149–169 (now in Id. Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte III, Stuttgart 1981, 5–38).

Bischoff (1968): Bernhard Bischoff, "Frühkarolingische Handschriften und ihre Heimat", in: *Scriptorium* 22, 306–314.

Bischoff (2014): Bernhard Bischoff, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*, *Teil III*: *Padua–Zwickau*, Wiesbaden.

Bolaños Herrera (2019): Alberto Bolaños Herrera, Carmina Latina Epigraphica *de la Galia Narbonense. Edición y estudio*, diss., Valencia.

Chazelle (2001): Celia Chazelle, *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge.

Chevalier (1912): Ulysse Chevalier, *Regeste Dauphinois ou Répertoire chronologique et analitique des documents imprimés et manuscrits relatifs à l'histoire du Dauphiné des origines chrétiennes à l'année 1349. Tome Ier. Premier fascicule (Ann. 140–1051 – N°s 1–1894)*, Valence.

Corgnati (2010): Martina Corgnati, *L'arte dello stucco in Europa dalla tarda antichità all'età gotica*, Perugia.

Cossu (2021): Angela Cossu, "Notes sur la circulation des textes autour de l'abbaye de Saint–Riquier au IXe siècle", *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge* 133, 375–392.

Danford (2016): Rachel E. Danford, *Manipulating Matter: Figural Stucco Sculpture in the Early Middle Ages*, diss., Johns Hopkins University.

de Terrebasse (1875): Alfred de Terrebasse (ed.), *Inscriptions antiques et du Moyen Âge de Vienne en Dauphiné. Deuxième partie. Inscriptions du Moyen Age antérieures au XVIIe siècle*, Paris.

de Vrégille et al. (2006): Bernard de Vrégille, Éliane Vergnolle, Annick Deridder, Pascal Brunet, Jean–Pierre Gavignet and Pierre Chauve, *La cathédrale Saint–Jean de Besançon*, Besançon.

Destefanis (2011): Eleonora Destefanis, "*Ad portam monasterii*. Accessi e spazi liminari nei monasteri dell'Occidente altomedievale (secoli VI–IX)", in: Ead. and Chiara Lambert (eds.), Per diversa temporum spatia. *Scritti in onore di Gisella Cantino Wataghin*, Vercelli, 51–84.

which seems characterised by an overall different versification technique (cf. *supra*). Should we really attribute to a *librarius* the propagation of Bernowin's name into the first part of the collection?

Driscoll (2012): Michael S. Driscoll, "Church Architecture and Liturgy in the Carolingian Era", in: Ian Levy, Gary Macy and Kristen Van Ausdall (eds.), *A Companion to the Eucharist in the Middle Ages*, Leiden–Boston, 161–203.

Duchesne (1915): Louis Duchesne, *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule. Tome troisième: les provinces du Nord et de l'Est*, Paris.

Dümmler (1881): Ernst Dümmler, "Hibernici exulis et Bernowini carmina", in: Ernst Dümmler (ed.), *Poetae Latini Aevi Carolini Tomus I* (MGH PLAC I), Berolini, 393–425.

Dümmler (1884): Ernst Dümmler, "Addenda ad tomum I", in: Ernst Dümmler (ed.), *Poetae Latini Aevi Carolini Tomus II* (MGH PLAC II), Berolini, 687–698.

Effmann (1912): Wilhelm Effmann, *Centula – Saint Riquier –. Eine Untersuchung zur Geschichte der kirchlichen Baukunst in der Karolingerzeit*, Münster in Westf.

Farmhouse Alberto (2006): Paulo Farmhouse Alberto (ed.), *Eugenii Toletani Opera omnia* (CCSL 114), Turnholti.

Ferrari (1972): Mirella Ferrari, "'In Papia conveniant ad Dungalum'", in: *Italia Medioevale e Umanistica* 15, 1–52.

Finch (1974): Chauncey E. Finch, "Anthologia Latina (Riese) 679 in Reg. Lat. 1669 and Pal. Lat. 1341", in: Classical Philology 69, 210–211.

Ganz (2015): David Ganz, "Carolingian Manuscripts. The Verdict of the Master", in: *Francia* 42, 253–274.

Gonod (1833): Benoît Gonod, *Chronologie des évêques de Clermont et des principaux événémens de l'histoire ecclésiastique de l'Auvergne*, Clermont-Ferrand.

Hallinger/Wegener/Frank (1963): Kassius Hallinger, Maria Wegener and Hieronymus Frank (eds.), "Institutio sancti Angilberti abbatis de diversitate officiorum (800–811)", in: Kassius Hallinger, Maria Wegener and Hieronymus Frank (eds.), *Initia consuetudinis Benedictinae consuetudines saeculi octavi et noni* (CCM 1), Siegburg, 283–303.

Hecquet-Noti (1999): Nicole Hecquet-Noti (ed.), *Avit de Vienne, Histoire spirituelle, Tome I (Chants I–III)*, Paris.

Heitz (1963): Carol Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris.

Heitz (1974): Carol Heitz, "Architecture et liturgie processionelle à l'epoque préromane", in: *Revue de l'art* 24, 30–47.

Heitz (1979): Carol Heitz, "Architecture et symbolique des nombres au Moyen Âge", in: *Artium Quaestiones* 1, 7–26.

Heitz (1986): Carol Heitz, "Saint–Riquier en 800", in: *Revue du Nord* 68, 335–344.

Holder-Egger (1911): Oswald Holder-Egger (ed.), *Einhardi Vita Caroli Magni. Editio sexta* (MGH SS rer. Germ. 25), Hannoverae–Lipsiae.

Janningus (1715): Conradus Janningus (ed.), *Acta Sanctorum Iunii, Tomus VI., Pars I*, Antverpiae.

Jullien/Perelman (1994): Marie-Hélène Jullien and Françoise Perelman, *Clavis des Auteurs Latins du Moyen Age, Territoire français 735–987, Tomus I, Abbon de Saint–Germain – Ermold le Noir*, Turnholti.

Lehmann (1965): Edgar Lehmann, "Die Anordnung der Altäre in der karolingischen Klosterkirche zu Centula", in: Wolfgang Braunfels and Hermann Schnitzler (eds.), *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben. Band III. Karolingische Kunst*, Düsseldorf 374–383 (now in Id., *Von der Kirchenfamilie zur Kathedrale und andere Aufsätze*, Berlin 1999, 71–80).

Leitschuh (1894): Franz Friedrich Leitschuh, *Geschichte der karolingischen Malerei: ihr Bilderkreis und seine Quellen*, Berlin.

Lot (1894): Ferdinand Lot (ed.), *Hariulf, Chronique de l'Abbaye de Saint–Riquier (Ve siècle – 1104)*, Paris.

Lubian (2016): Francesco Lubian, "Un caso di riscrittura metrica 'ultrabreve' dei Vangeli: i distici *Miracula Christi* (Ps. Claud. *carm. min. app*. 21 = Anth. Lat. 879 R.^{2})", in: *Graecolatina Pragensia* 26, 87–109.

Lubian (2022): Francesco Lubian, "Il ruolo delle tipologie veterotestamentarie nei *Tristicha historiarum testamenti ueteris et noui* di Rustico Elpidio", in: Fabio Scirea (ed.), *L'esegesi in figura. Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale medievale*, Rome, 107–124.

Luchterhandt (2007): Manfred Luchterhandt, "'In medio ecclesiae'. Frühmittelalterliche Kreuzmonumente und die Anfänge des Stiftergrabes", in: Johannes Myssok and Jürgen Wiener (eds.), Docta Manus*: Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster, 11–29.

Mabillon (1677): Jean Mabillon (ed.), *Acta sanctorum ordinis sancti Benedecti in saeculorum classes distributa. Saeculum IV*, *Pars. I*, Luteciae Parisiorum.

Mabillon (1704): Jean Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti occidentalium monachorum patriarchae, in quibus non modo res monasticae, sed etiam ecclesiasticae historiae non minima pars continetur, Tomus secundus*, Luteciae Parisiorum.

Mai (1831): Angelo Mai (ed.), *Scriptorum veterum nova collectio e Vaticanis codicibus edita, Tomus V*, Romae.

Mai (1833): Angelo Mai (ed.), *Classicorum auctorum e Vaticanis codicibus editorum tomus V, complectens auctores aliquot de re grammaticali, carmina christiana, et alia quaedam*, Romae.

Martène–Durand (1729): Edmond Martène and Ursin Durand (eds.), *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium, amplissima collectio. Tomus VI*, Parisiis 1729.

Mercieca (2017): Julie Mercieca, "La Crucifixion: iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IXe et le début du XIe siècle dans l'Occident chrétien", in: *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre* 21 (https://doi.org/10.4000/cem.14642).

Migne (1864): Jacques Paul Migne (ed.), *Traditio catholica, Saeculum IX, anni 821–836* (PL 105), Lutetiae Parisiorum.

Mostert (1989): Marco Mostert, *The Library of Fleury: A Provisional List of Manuscripts*, Hilversum.

Moyse (1973): Gérard Moyse, "Les origines du monachisme dans la diocèse de Besançon (V^{e}–Xe siècles) – second article", in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 131, 369–485.

Munk Olsen (1982): Birger Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècles. Tome I. Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du XIe au XIIe siècle. Apicius – Juvénal*, Paris.

Munk Olsen (1985): Birger Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècles. Tome II. Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du XIe au XIIe siècle. Livius – Vitruvius – Florilèges – Essais de plumes*, Paris.

Pain-Caze (2017): Marie-Laure Pain-Caze, *L'architecture monastique sous le règne de Charlemagne*, diss., Paris Nanterre.

Parker (2001): Elizabeth C. Parker, "Architecture and Liturgical Setting", in: Thomas J. Heffernan and E. Ann Matter (eds.), *The Liturgy of the Medieval Church*, Kalamazoo (MI), 273–326.

Parsons (1977): David Parsons, "The Pre–Romanesque Church of St–Riquier: the Documentary Evidence", in: *Journal of the British Archaeological Association* 40, 21–51.

Pellegrin (1978): Elisabeth Pellegrin, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane. Tome II, 1re partie, Fonds Patetta et Fonds de la Reine*, Paris.

Picard (1971): Jean-Charles Picard, "Les origines du mot *Paradisus–Parvis*", in: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes* 83, 159–186 (now in Jean-Charles Picard, *Évêques, saints et cités en Italie et en Gaule. Études d'archéologie et d'histoire*, Rome 1998, 3–30).

Rabe (1995): Susan A. Rabe, *Faith, Art, and Politics at Saint–Riquier: The Symbolic Vision of Angilbert*, Philadelphia.

Remley (2006): Paul G. Remley, "Bernowinus episcopus", in: Michael Lapidge and Claudio Leonardi (eds.), *C.A.L.M.A. – Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500–1500), II.3 Bernardinus Senensis – Bessarion cardinalis*, Firenze, 378.

Rico (2023) : Daniel Rico, "'Culmina qui feci, carmina qui cecini'. El programa epigráfico de Angilberto en Centula/Saint-Riquier", in: Isabel Velázquez Soriano and Sara López-Maroto Quiñones (eds.), *Praxis epigráfica. Desarrollo en el tiempo y en el espacio*, Madrid, 409–444.

Ronig (2006): Franz J. Ronig, "Die Topographie der Altäre einer Kirche in ekklesiologischer Deutung", in: Ralf M. W. Stammberger and Claudia Sticher (eds.), *„Das Haus Gottes, das seid ihr selbst": Mittelalterliches und barockes Kirchenverständis im Spiegel der Kirchweihe*, Berlin, 189–213.

Sanford (1924): Eva M. Sanford, "The Use of Classical Latin Authors in the *Libri Manuales*", in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 55, 190–248.

Schaller (2010[2]): Dieter Schaller, "Angilbert von St. Riquier", in: Kurt Ruth, Gundolf Keil, Werner Schröder, Burghart Wachinger und Franz J. Worstbrock (Hrsg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserslexicon. Band 1. 'A solis ortus cardine' – Colmarer Dominikanerkronist*, Berlin–New York, 358–362 (ed. or. 1978).

Schumann (1931): Otto Schumann, "Bernowini episcopi carmina", in: *Historische Vierteljahrschrift* 26, 225–267.

Scorza Barcellona (1985): Francesco Scorza Barcellona, "Oro, incenso e mirra (Mt. 2, 11), I", in: *Annali di Storia dell'Esegesi* 2, 137–147.

Spallone (2002): Maddalena Spallone, "L'uso dei margini tra scuola e filologia," in: Vincenzo Fera, Giacomo Ferraù and Silvia Rizzo (eds.), *Talking to the Text: Marginalia from Papyri to Print. Proceedings of a Conference held at Erice, 26 September – 3 October 1998, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records*, Messina, 83–152.

Steinmann (1892): Ernst Steinmann, *Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert*, Leipzig.

Stella (1993): Francesco Stella, *La poesia carolingia latina a tema biblico*, Spoleto.

Stella (2019): Francesco Stella, "Le jeu de signification réciproque de l'image et du texte dans la poésie carolingienne", in: Marion Uhlig et Martin Rhode (eds.), *Belles Lettres. Les figures de l'écrit au Moyen Âge / Figurationen des Schreibens im Mittelalter (Colloque fribourgeois 2017)*, Wiesbaden, 17–32.

Traube (1888): Ludwig Traube, *Karolingische Dichtungen*, Berlin.

Turcan-Verkerk (1999): Anne-Marie Turcan-Verkerk, "Mannon de Saint–Oyen dans l'histoire de la transmission des textes", *Revue d'Histoire des Textes* 29, 169–243.

von Schlosser (1891): Julius von Schlosser, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalter*, Wien.

von Schlosser (1892): Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien.

Wallach (1955): Luitpold Wallach, "The Epitaph of Alcuin: A Model of Carolingian Epigraphy", *Speculum* 30, 367–373.

Walter 1824 = F. Walter [ed.], *Corpus Iuris Germanici antiqui, Tom. II, Capitularia regum Francorum usque ad Ludovicum Pium continens*, Berolini 1824.

Warnes (2020): Julia Warnes, *Dúngal: A Study of his Life and Works*, diss., Toronto.

Werminghoff (1908): Albert Werminghoff, *Concilia Aevi Karolini Tomus I., Pars II*. (MGH Conc. II, 2), Hannoverae–Lipsiae.

Enimie Rouquette

La place de l'image dans la transmission du savoir à l'époque carolingienne

L'ekphrasis de l'arbre de Philosophie dans le poème XLVI, *De septem liberalibus artibus in quadam pictura descriptis,* de Théodulf d'Orléans

1 Introduction

La place de l'image durant la Renaissance carolingienne a surtout été envisagée en rapport avec les controverses théologiques qui ont été engagées aux VIIIe et IXe siècles sur le sujet de l'iconoclasme et de l'iconodulie. Parmi les penseurs carolingiens de l'image, Théodulf d'Orléans occupe une place importante, puisqu'il est considéré par la plupart des historiens de la période, en particulier depuis les travaux d'A. Freeman, comme l'un des principaux rédacteurs de l'*Opus Caroli Regis contra synodum,* autrefois désigné sous le nom de *Libri Carolini.*[1] Ce traité, rédigé vers 790–791 à la demande de Charlemagne, était destiné à présenter le point de vue des Francs concernant l'adoration des images, dans la controverse qui les opposait aux Byzantins à la suite du second concile de Nicée de 787. Même si le traité ne fut pas diffusé, notamment parce que ses positions ne reçurent pas l'approbation du pape Hadrien – il ne fut pas même envoyé à Rome–,[2] il constitue, en tant que « manifeste[3] » de l'Église franque, un document essentiel pour comprendre la pensée carolingienne relative à l'image.

Dans l'*Opus Caroli Regis*, Théodulf et ses confrères revendiquent une voie médiane entre deux extrêmes, qu'ils refusent l'un comme l'autre : l'adoration des images d'un côté, l'iconoclasme, qui avait été revendiqué par les Byzantins en 754, de l'autre. Niant tout caractère sacré à l'image, l'*Opus Caroli Regis* insiste notamment sur sa pure matérialité.[4] L'image est intransitive : elle est radicalement, ontologiquement,[5] distincte de son modèle, et le caractère sacré de ce qu'elle représente ne lui est pas transmis. D'un point

1 Les résultats des travaux de Freeman sont récapitulés dans l'introduction de son édition du traité : Freeman/Meyvaert (1998) 12–22. Cette attribution est parfois contestée, notamment par Wallach (2017), mais nous nous appuyons sur le consensus scientifique actuel, selon lequel Théodulf d'Orléans est bien l'un des principaux auteurs du traité.

2 Freeman (1985) 90–91.

3 Expression employée par Freeman (1985) 66.

4 Freeman/Meyvaert (1998) 25. Le raisonnement sur la qualité matérielle de l'image se trouve dans le traité au chapitre 1.16.

5 Mitalaïté (2007) 74.

Note : Cet article est en partie tiré de notre thèse de doctorat, intitulée « *Theodulfica Musa*. Étude, édition critique et traduction des poèmes de Théodulf d'Orléans » (2018).

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-008

de vue théologique, cette opacité de l'image implique qu'elle ne joue aucun rôle dans le salut, et n'a pour seule fonction que d'orner les églises et de rappeler au peuple les récits bibliques.[6]

De ce fait, l'image peut certes acquérir une valeur pédagogique ; pourtant, celle-ci n'est pas mise en avant par les rédacteurs de l'*Opus Caroli Regis.* Ainsi, si l'autorité la plus importante sur le sujet, les deux lettres de Grégoire le Grand à Serenus (*Epist.* 11.9–10), est bien utilisée dans le traité, il est toutefois révélateur que son passage le plus connu en faveur de l'usage didactique de l'image ne soit jamais cité :[7] Grégoire le Grand y affirme que, pour les illettrés (*qui litteras nesciunt*) l'image tient lieu de lecture, *pro lectione pictura est* (Greg. M., *Epist.* 11.10).[8] Dans *l'Opus Caroli Regis*, au contraire, cette égalité entre la lecture du texte saint et la perception des images représentant des scènes bibliques est explicitement réfutée.[9] La fonction pédagogique que pourrait assumer l'image est par ailleurs minimisée par la nécessité d'expliquer cette dernière par des mots. Ainsi, à supposer même qu'il faille adorer l'image de la mère de Dieu, comment reconnaître à quelle œuvre doit aller notre adoration ? Sans une inscription pour nous renseigner, nous ne pouvons savoir si la peinture d'une femme portant un enfant dans ses bras représente Marie tenant Jésus, Sarah tenant Isaac, voire même Vénus portant Énée ou Alcmène portant Hercule *(Opus Caroli Regis* 4.20). Aussi Théodulf et les Carolingiens affirment-ils une supériorité du texte sur l'image dans la connaissance doctrinale.

Le présent article ne se veut pas une nouvelle contribution à l'analyse de la place de l'image dans la théologie carolingienne ; il faut toutefois prendre en compte ce positionnement de l'*Opus Caroli Regis*, qui subordonne les images aux mots, lorsque l'on s'intéresse plus largement à la place de l'image dans d'autres domaines de la pensée carolingienne. Les images concernées, dans l'*Opus Caroli Regis* comme dans les lettres de Grégoire à Serenus, sont en effet uniquement les œuvres religieuses,[10] et le savoir dont il est question est un savoir doctrinal. La position exprimée par les auteurs de l'*Opus Caroli Regis* se retrouve-t-elle lorsqu'il s'agit d'envisager l'image – non religieuse – comme vecteur d'un savoir profane ? Nous disposons précisément, pour aborder cette question, d'un poème de Théodulf d'Orléans, intitulé *De septem liberalibus <artibus> in quadam pictura depictis* (« Des sept arts libéraux représentés sur une image ») et portant le numéro XLVI dans l'édition des MGH.[11] Constitué de 114 vers, il déploie l'*ekphrasis* d'un disque sur lequel se trouve une image représentant l'arbre de Philosophie portant sur ses branches, sous forme de personnifications, les vertus et les arts libéraux.

6 Mitalaïté (2007) 69–70.

7 Freeman/Meyvaert (1998) 31.

8 Les *illetterati* désignent ceux qui ne savent pas lire et écrire, mais aussi les païens, qui n'ont pas connaissance de la doctrine chrétienne : Chazelle (1990) 141–142.

9 Mitalaïté (2007) 394–395.

10 Chazelle (1990) 143.

11 Dümmler (1881) 544–547. Toutes les traductions sont de nous. Le titre du poème n'est probablement pas de Théodulf lui-même.

2 Représenter le savoir : entre sources littéraires et procédés graphiques

2.1 Le savoir encyclopédique dans le poème

Le poème s'ouvre sur les vers suivants, qui le présentent d'emblée comme une *ekphrasis* :

> *Discus erat tereti formatus imagine mundi,*
> *arboris unius quem decorabat opus.* (v. 1–2)
>
> Il y avait un plateau de forme ronde, à l'image du monde,
> Que décorait une œuvre représentant un arbre unique.

Le premier mot, *discus,* a donné lieu à diverses hypothèses quant à l'objet qu'il désigne : on proposa notamment qu'il s'agissait d'une plaque ronde décorative qui s'accrochait au mur, ou encore d'un de ces plateaux d'argent que l'on posait sur des trépieds et qui servaient de table.[12] En revanche, l'expression qui le qualifie, *tereti formatus imagine mundi,* « de forme ronde, à l'image du monde », n'a guère suscité d'intérêt.

Elle a parfois été comprise comme l'indication que le *discus* portait une carte du monde,[13] mais cela paraît difficilement conciliable avec la suite du texte. Elle sert en fait surtout à établir un parallélisme entre la forme circulaire (*tereti*) du *discus* et celle du monde.[14] *L'imago* est, étymologiquement, ce qui imite :[15] le *discus* que décrit le poème vient « imiter » le monde, et cette imitation s'obtient par le biais d'une connaissance organisée et progressive. En associant la forme du *discus* à celle du monde, Théodulf place en effet d'emblée son poème dans le cadre d'une conception encyclopédique du savoir, comme nous voudrions le montrer à partir de la définition en deux temps que donne Isidore de Séville du mot *mundus* dans les *Étymologies.*

Le *mundus* est l'ensemble des œuvres de Dieu : *Mundus est caelum et terra, mare et quae in eis opera Dei,* « Le monde est le ciel et la terre, la mer et tout ce qui, en eux, est œuvre de Dieu » (Isid. *Etym.* 13.1.1). Cette définition est exhaustive, mais elle est également exclusive, parce qu'elle met hors du monde, et donc également hors d'atteinte du savoir des philosophes, ce qui n'est pas l'œuvre de Dieu, c'est-à-dire Dieu.

En s'inscrivant dans la forme du monde, l'arbre décrit par Théodulf est donc encyclopédique, il vise l'universalisme : les différents éléments de la Philosophie qu'il

12 Par exemple Mähl (1969) 64–65, n. 37. Éginhard, dans la *Vie de Charlemagne* 33, évoque ainsi une table ronde qui portait en décoration une représentation du monde.

13 Esmeijer (1973) 102–106 ; Andersson (2014) 143.

14 Kupfer (1994) 266.

15 Westerhoff (2009) 115.

comporte mènent l'âme jusqu'à la compréhension des phénomènes du monde (*Ut naturales res bene nosse queat*, « Pour pouvoir bien connaître les phénomènes naturels », v. 112). L'expression *imago mundi* deviendra d'ailleurs, à partir du XIIe siècle, le titre de plusieurs encyclopédies.[16]

Théodulf se place ainsi dans la tradition d'un encyclopédisme chrétien illustré par Isidore de Séville, conçu comme l'exposition d'un savoir profane dont les caractéristiques sont l'unité et la clôture, que vient symboliser la forme circulaire du disque,[17] et qui reconnaît son lien avec la philosophie antique de la nature. Du fait de la séparation entre image de Dieu et image du monde, le savoir encyclopédique qu'évoque Théodulf dans le poème n'est pas religieux mais reste, de façon exceptionnelle si on le compare au *De uera philosophia* d'Alcuin, son contemporain, tourné vers des savoirs profanes.[18]

Après avoir défini le *mundus* comme totalité de la Création, Isidore de Séville rapproche ce mot des deux sens du terme grec κόσμος, qui désigne la beauté et l'ordre (Isid. *Etym.* 13.1.2). Or, à la fin de sa description de l'arbre, au v. 100, Théodulf insiste sur la beauté de l'image : connaître le monde grâce à la Philosophie, le décorer de sa connaissance, c'est rendre compte de ce que le monde, en tant que κόσμος, a de beau, d'ordonné.[19]

L'arbre de Philosophie, contenu dans le *discus*, est donc une mise en image du savoir encyclopédique permettant de connaître, non pas Dieu et la doctrine chrétienne, mais le *mundus,* et dans lequel la vision joue une place importante. Dans les racines de l'arbre se trouve la Grammaire. Un premier étage de branches comporte, d'un côté, la branche de la Logique, portant la Rhétorique et la Dialectique, et, de l'autre, la branche de l'Éthique, où se trouvent la Prudence, la Force, la Justice et la Modération. Le haut de l'arbre porte, sur deux niveaux, les disciplines de la Physique, à savoir l'Arithmétique, la Géométrie, la Musique et l'Astronomie (Fig. 1).

Deux systèmes, que nous allons exposer rapidement, sont ici combinés, celui des arts libéraux et celui de la philosophie tripartite.

La constitution de la liste des sept arts libéraux a une longue histoire ;[20] elle est issue d'une tradition pédagogique déjà présente dans le monde grec, qui définissait un cycle de disciplines que tout élève étudiait dans l'ordre. Dans le monde latin, la première apparition de l'idée d'un cycle clos des arts libéraux remonte au livre deux du *De Ordine* d'Augustin. La réception du cycle des sept arts libéraux au Moyen Âge se fit ensuite principalement grâce au second livre des *Institutions* de Cassiodore et aux premier et troisième livres des *Étymologies* d'Isidore de Séville.

16 Connochie-Bourgne (2003).

17 Sur le cercle comme image de l'encyclopédisme, voir Letonturier (2013) 47.

18 Semperena (2003). Cette dimension profane embarrassa la génération suivante des lettrés carolingiens. Ainsi Raban Maur chercha-t-il à « cléricaliser » Isidore de Séville : Fontaine (1988) 537.

19 Touboulic (1999) 317–231.

20 Le résumé qui suit est tiré de Hadot (1984).

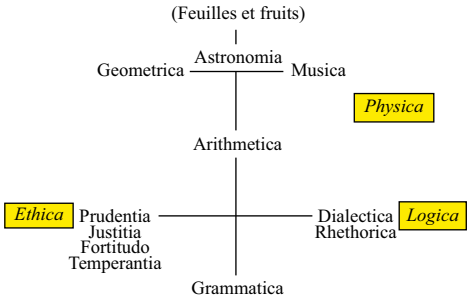


Fig. 1: L'arbre de la Philosophie selon le poème de Théodulf d'Orléans.

Selon cette tradition, l'âme avance, à travers les arts libéraux, le long d'un chemin ascensionnel la menant vers le monde divin et rationnel. Dans le poème, la description de l'image est ainsi suivie de cette explication :

> *Hac patula nostra exercetur in arbore uita :*
> *Semper ut a paruis editiora petat,*
> *sensus et humanus paulatim scandat ad alta,*
> *huncque diu pigeat inferiora sequi.* (v. 103–106)
>
> En cet arbre déployé notre vie trouve son modèle :
> Qu'elle aille toujours des humbles choses vers les supérieures,
> Et que la pensée humaine peu à peu s'élève vers les hauteurs
> Et s'ennuie de s'attarder longtemps en bas.

Le thème qui domine est celui de la croissance. Il permet d'associer l'apprentissage des arts libéraux à la progression intellectuelle : l'acquisition du savoir se fait du bas vers le haut, du terrestre au céleste, des racines de l'arbre à son faîte. Augustin insiste ainsi sur la progression graduelle de l'âme vers une conduite et un genre de vie meilleurs, non par la seule foi, mais également par la raison (August. *De ord.* 2.19.50), selon un cheminement « logique », naturel, dans une croissance ininterrompue allant de l'éveil de la raison jusqu'à la connaissance de Dieu.

Au sein des arts libéraux, les quatre dernières disciplines (Arithmétique, Géométrie, Musique, Astronomie) sont regroupées par Boèce, selon une classification qui remonte à Nicomaque de Gérase (IIe siècle ap. J.-C.), dans un seul ensemble « mathématique », qu'il désigne dans le *De Institutione mathematica* sous le nom de *Quadrivium.* Le pendant de ce terme, le *Trivium*, réunissant Grammaire, Dialectique et Rhétorique, fut forgé sans doute entre la fin du VIIIe et le début du IXe siècle,[21] c'est-à-dire précisément à une période où Théodulf était à son faîte intellectuel et politique. La distinction *Trivium-Quadrivium* joue un rôle important dans l'idée d'une progression de l'esprit à travers les arts libéraux et, même si elle n'est pas énoncée telle quelle par Théodulf, la hauteur respective des disciplines dans l'arbre dont il fait l'*ekphrasis* l'é-

21 Hadot (1984) 206.

voque très nettement : celles du *quadrivium* sont ainsi situées plus haut dans l'arbre que celles du *trivium* (voir la Fig. 1), ce qui spatialise, dans le dessin, le trajet intellectuel menant l'âme, par l'étude, du terrestre au céleste.

Ce système des arts libéraux, Isidore de Séville l'intègre à un modèle de philosophie tripartite (Isid. *Etym.* 2, 24, 1–8), qui peut être résumée par un schéma arborescent (Fig. 2).

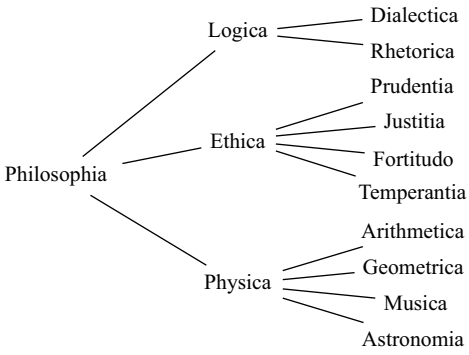


Fig. 2: La philosophie tripartite.

Isidore, s'il reprend ici un modèle attesté, notamment chez Augustin (*C. acad.* 3.17.37 et *De civ. D.* 8,4), apporte deux nouveautés par rapport aux auteurs antérieurs : l'assimilation des quatre vertus cardinales à l'Éthique, et celle des quatre sciences mathématiques à la Physique. C'est ce schéma que suit le poème de Théodulf, dans lequel les trois parties de la philosophie, *Logica, Ethica* et *Physica,* correspondent à trois parties bien distinctes de l'arbre (apparaissant en encadré et en jaune dans la Fig. 1), ce que le poète souligne en nommant les branches du nom de ces trois parties (v. 41–42 pour la Logique et l'Éthique, v. 66 pour la Physique).

Or, avec ce nouveau modèle isidorien de la philosophie tripartite, le cycle entier des sept arts libéraux, associé aux vertus cardinales, coïncide avec l'ensemble de la philosophie.[22] Il ne manque, pour que les arts libéraux lui soient parfaitement intégrés, que la grammaire. Les auteurs médiévaux en font alors souvent une subdivision de la logique ; ce n'est pas le cas chez Théodulf, qui la place à la racine de l'arbre :[23] nous reviendrons sur ce point dans notre dernière partie.

La représentation allégorique des vertus et celle arts libéraux sous forme de personnages féminins, à l'œuvre dans le poème de Théodulf, remontent quant à elles à la *Psychomachie* de Prudence et aux *Noces de Philologie et Mercure* de Martianus Capella. Ce dernier texte, à visée à la fois encyclopédique et pédagogique, fut abondam-

22 Hadot (1984) 213.

23 Hadot (1984) 213 ; d'Alverny (1949) 249.

ment utilisé, à partir de la seconde moitié du IXe siècle, dans l'enseignement des arts libéraux.[24]

Aussi bien la *Psychomachie* que les *Noces de Philologie et Mercure* prennent la forme d'un récit. L'utilisation par Martianus Capella d'un cadre narratif et allégorique pour parler de la Philosophie et des disciplines qui la composent fut reprise par Boèce dans la Consolation de Philosophie[25]. Tout en s'appuyant sur ces différentes sources littéraires – quoique l'utilisation par Théodulf des *Noces de Philologie et Mercure* ne soit pas certaines, pour des questions chronologiques[26] –, le poème qui nous occupe transpose la représentation allégorique de la Philosophie et de ses disciplines d'un cadre narratif vers un cadre iconographique, lui-même retranscrit, par le biais de l'*ekphrasis*, dans une structure descriptive. Ce double déplacement, menant d'un récit vers une *ekphrasis,* nous invite à interroger la place de l'image dans la progression de l'âme vers la connaissance et la sagesse que représente l'arbre décrit par le poème. Mais pour aborder cette question, nous voulons d'abord montrer que, dans la composition de cette *ekphrasis*, Théodulf s'appuie précisément sur des pratiques iconographiques de son époque, et pas uniquement sur des sources littéraires.

3 Le poème et les pratiques iconographiques carolingiennes : le débat sur le modèle de l'*ekphrasis*

Deux thèses s'opposent au sujet du modèle utilisé par Théodulf pour composer son ekphrasis. Selon la première, Théodulf décrirait une image réelle. L. Baunard supposa ainsi que l'évêque d'Orléans aurait lui-même fait peindre l'arbre sur un mur dans son

24 Guillaumin (2009) 297.

25 Les liens entre la philosophie et le savoir encyclopédique d'une part et un cadre narratif fictionnel d'autre part est étudié dans Pomel/Van der Meeren (2021).

26 Selon Préaux (1978) 86, les auteurs de la première moitié du IXe siècle ne connaissaient pas le texte de Martianus Capella, et Théodulf ne s'appuierait que sur Boèce et Isidore de Séville. Le premier témoin manuscrit complet date de 820 – Théodulf est mort en 821 – et semble être une copie d'un manuscrit du premier quart du IXe siècle ; ce n'est qu'avec l'enseignement de Jean Scot Érigène, dans la seconde moitié du siècle, que commence la diffusion abondante des *Noces de Philosophie et Mercure* ; la première mention explicite de ce texte dans des textes carolingiens se trouve chez Prudence de Troie, dans un écrit datant de 851 : Guillaumin (2009) 290–292. Le premier commentaire carolingien, anonyme, de l'œuvre de Martianus Capella, semble toutefois antérieur et pourrait remonter aux années 820. Le plus ancien manuscrit qui le transmet, LEIDEN, Voss. Lat. F.48, aurait sans doute été copié dans les années 830 (et non 850, comme on le date habituellement): Teeuwen (2011) 14–18. Il ne nous paraît en tout cas pas impossible de rattacher plusieurs passages du poème de Théodulf aux *Noces de Philosophie et Mercure.*

domaine de Germigny-des-Prés.[27] La description de l'arbre de Philosophie laisse en effet suggérer une image assez grande pour que tous les détails qui s'y trouvent puissent y prendre place. C'est donc au nom d'un critère implicite de réalisme que cette idée fut avancée, et par la suite fréquemment reprise, parfois avec des variations, comme s'il s'agissait d'une évidence, bien que rien dans le texte ne vienne l'étayer.[28]

La seconde thèse en présence affirme que l'image décrite par Théodulf est totalement imaginaire. Telle est par exemple la position de M. Evans, selon qui différents textes carolingiens habituellement lus comme des descriptions d'œuvres d'art ou comme des *tituli* de représentations visuelles aujourd'hui perdues ont en fait des modèles fictifs.

Trois arguments sont avancés par les chercheurs qui soutiennent cette position. Tout d'abord, il serait anachronique de considérer que Théodulf ait eu un modèle réel. Les arts libéraux étaient en effet peu représentés avant le XIIe siècle. De même, C. Klapisch-Zuber souligne que les arbres allégoriques et mystiques fleurissent eux aussi surtout au XIIe siècle, et qu'on n'en trouve pas à l'époque carolingienne. Ensuite, la réalisation visuelle d'une telle image serait impossible, du fait du nombre de détails qu'elle comporte. Enfin, Théodulf s'appuie nettement, dans de nombreux cas, sur des sources littéraires identifiables.[29]

Ce dernier argument suppose qu'une *ekphrasis* ne peut avoir de source picturale réelle si elle utilise des sources littéraires. Or, cette binarité exclusive, source picturale *versus* source littéraire, ne va pas de soi. Rien n'empêche que l'*ekphrasis* d'une œuvre réelle s'appuie sur un texte pour mettre en mots l'œuvre décrite ou en proposer une interprétation. De même, il peut exister une filiation entre une œuvre littéraire et des pratiques iconographiques postérieures – la *Psychomachie* de Prudence, par exemple, a influencé les représentations visuelles médiévales des vices et des vertus.[30] L'utilisation ponctuelle de sources littéraires n'est donc pas, à notre avis, un argument permettant d'exclure l'existence d'un modèle pictural réel.

27 Baunard (1860) 22.

28 Par exemple Vidier (1911) ; Robinet (1966) ; Caillet (2005). De même, selon Esmeijer (1973) 102, qui situe également l'image à Germigny, il s'agirait d'une carte murale mettant en exergue l'intérêt porté par Théodulf au programme d'études soutenu par les lettrés carolingiens. Une autre proposition consiste à rapprocher le poème de la description d'une peinture murale qui ornait, selon le pseudo-Turpin (*Historia Karoli Magni et Rhotholandi*, 32), un mur du palais d'Aix-la-Chapelle. Cette position, soutenue par exemple par Bakhouche (2003) 395, nous paraît cependant fragile, d'une part parce que le témoignage du pseudo-Turpin date du XIIe siècle et n'est donc guère fiable, d'autre part parce que la description qu'il donne de cette peinture est assez éloignée de l'image présentée dans le poème. Sans écarter la possibilité qu'une représentation des arts libéraux ait pu trouver place à Aix-la- Chapelle, ce récit nous paraît surtout témoigner de l'importance que jouèrent les études à la cour de Charlemagne.

29 Evans (1978) 305–307 ; Klapisch-Zuber (2000) 36. Parmi les auteurs utilisés par Théodulf, nous avons ainsi relevé : Isidore de Séville, Boèce, Jérôme, Paulin de Nole, Ovide, Virgile.

30 Katzenellenbogen (1939) *passim*.

Nous proposons une troisième position, selon laquelle Théodulf, sans que l'on puisse savoir s'il disposait d'un modèle unique, s'appuie sur des pratiques iconographiques contemporaines. On peut le voir dans l'importance attaché par Théodulf à la description des attributs des différentes figures allégoriques présentes dans l'arbre.

Les attributs iconographiques sont les différents éléments constituant l'allégorie et permettant de reconnaître un personnage ou un animal. Cela inclut caractères physiques, vêtements, insignes, objets, mais aussi gestes, positions, attitudes.[31] Durant la période carolingienne, ils sont de plus en plus nombreux dans l'art, sans doute sous l'influence de l'art byzantin.[32] En s'attachant, dans le poème, à décrire précisément et systématiquement les attributs de chaque allégorie de l'arbre de Philosophie en tant qu'élément iconographique essentiel dans son identification, Théodulf manifeste qu'il a conscience du rôle déterminant que les attributs étaient désormais amenés à jouer dans l'art. Or, ceux qu'il décrit ne sont pas tous issus de sources littéraires ; c'est le cas notamment de ceux qui identifient les vertus cardinales.

Dans la littérature chrétienne, la représentation des vertus passe en général par la métaphore guerrière, à la suite de la lettre de Paul qui invite les Éphésiens à revêtir les armes de Dieu (Eph 6, 11–17). Dans les vers de Théodulf, cependant, les personnifications des vertus, à l'exception de la force (*Fortitudo*), ne sont pas armées, et leurs attributs correspondent moins à des thèmes littéraires qu'à des thèmes iconographiques attestés. Nous pouvons ainsi établir un rapprochement entre leur description et le manuscrit Autun, BM, 19 bis, dit *Sacramentaire de Marmoutier*, copié vers 845. Au f. 173^{v} se trouvent quatre médaillons où sont peintes les vertus cardinales, accompagnées d'un *titulus* les identifiant. Une rapide comparaison révèle une équivalence entre les attributs des vertus dans le poème et sur les médaillons, à la seule exception de la Moderation.[33]

Bien sûr, certains de ces attributs relèvent d'un système symbolique très répandu. Ainsi, la justice, dans le poème, porte la palme et le glaive, pour récompenser et punir, et la balance pour peser les paroles et les actes (v. 53–56). La palme comme récompense des justes est un symbole très présent dans la Bible et se retrouve fréquemment dans l'iconographie.[34] Quant à celui de la balance, encore utilisé de nos jours, on le trouve également dans la Bible,[35] et c'est lui que porte la *Iustitia* dans le Sacramentaire.

31 Pastoureau (2014) 11–12.

32 Pastoureau (2014) 13.

33 La Modération porte une torche et de l'eau dans le manuscrit, contre un fouet et des freins dans le poème. Ce double attribut provient peut-être de la définition de la tempérance donnée par Augustin : *qua carnales frenantur libidines*, « [La tempérance], par laquelle les passions sont refrénées » (*De Civ. D.* 19.4.3).

34 Par exemple en Dt 21.1 ; voir Esmeijer (1973) 108.

35 Par exemple Lv 19.36, Dt 25.13, Pr 11.1.

Mais le cas de la *Prudentia* est plus particulièrement intéressant. C'est la vertu à laquelle Théodulf donne la première place, et sa représentation allégorique porte un livre, comme dans le manuscrit d'Autun (Fig. 3) :

Hac in parte locum retinet Prudentia primum,
quae sanctae uitae perdere nescit iter.
Stabat ibi grauitate pia, librumque tenebat,
ut queat imbutus hoc suus esse sequax. (v. 43–46)

En cette partie, la Prudence tient la première place,
Elle qui ne peut perdre le chemin d'une vie sainte.
Elle se trouvait là, pieuse et grave, et tenait un livre
Pour que celui qui en est pénétré puisse la suivre en disciple.

Fig. 3: La *Prudentia* dans le manuscrit Autun, BM, 19 bis, f. 173^{v}. Source : Bibliothèque numérique de l'IRHT, https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md999593v26z (consulté le 12.06.2025).

Or, nous n'avons pu identifier aucune source littéraire sur laquelle se serait appuyé Théodulf dans le choix de ces attributs ; ce n'est en tout cas pas celui que lui associent Prudence dans la *Psychomachie* ou Ambroise dans le chapitre du *De Officiis* qui porte sur les vertus cardinales (Ambr. *Off.* 1.39), pourtant deux des autorités sur le sujet.

Alors que Théodulf confère à la *Prudentia* plus d'importance qu'aux autres vertus, il serait surprenant qu'il ne s'appuie sur aucun modèle ou antécédent pour lui associer comme attribut un livre, d'autant que celui-ci souligne, en accord avec la *doxa* carolingienne, l'importance de la parole écrite dans l'accès à la sagesse. Puisque ce même attribut est attesté dans le manuscrit d'Autun, qui est à peine postérieur au poème, nous avons là, nous semble-t-il, un indice en faveur de l'inspiration que le poète a pu trouver dans des images contemporaines.

D'autres éléments rattachent le texte de Théodulf aux pratiques iconographiques contemporaines. Ainsi, malgré l'argument d'Evans selon lequel les arbres de philosophie ne fleurissent pas avant le XIIe siècle, le choix d'un arbre pour représenter la philosophie fait écho à une évolution graphique perceptible dans les manuscrits carolingiens, dans lesquels certains schémas se végétalisent. Dans le manuscrit PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, Latin 7530, par exemple, miscellanées sur les arts libéraux provenant du Mont-Cassin et datant de la fin du VIIIe siècle, le livre II des *Étymologies* d'Isidore de Séville est accompagné de diagrammes enjolivés d'ornements abstraits ou figurés. Un des schémas de dialectique, au f. 266bis^{r}, est tracé sous

la forme d'un arbre dont les branches correspondent aux différentes subdivisions (Fig. 4). Plus tardif, le manuscrit Paris, *Bibliothèque Mazarine* 660 contient une copie du début du xe siècle des *Institutions* de Cassiodore, dans laquelle les arts libéraux sont représentés sous la forme de plantes.[36] Au f. 109^v^, la Grammaire apparaît comme une sorte de vase d'où sortent des rameaux, ses divisions ; on pourrait en multiplier les exemples.

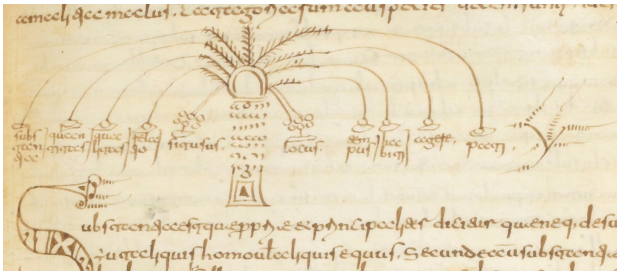


Fig. 4: Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 7530, f. 266bis^r^. Source : Bibliothèque nationale de France, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84900617 (consulté le 12.06.2025).

L'utilisation iconographique de la métaphore végétale se répand également dans les arbres généalogiques (*arbores consanguinitatis*),[37] où elle dépasse la forme de simples rameaux pour prendre celle d'arbres avec troncs, branches et feuilles. C'est en particulier le cas pour les schémas illustrant le passage consacré aux arbres généalogiques dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville (Isid. *Etym.* 9.6.28). On trouve un exemple de ce type d'arbre dans le manuscrit Bern, Burgerbibliothek, 224, f. 74^r^ (Fig. 5) ;[38] or, ce manuscrit semble provenir du *scriptorium* de Théodulf, ce que révèlent de nombreuses similarités codicologiques avec les bibles copiées sous la direction de celui-ci.[39]

Si le choix de représenter la philosophie sous la forme d'un arbre peut relever du *topos* littéraire, dont on trouve la présence aussi bien dans l'Antiquité romaine que dans la Bible[40], il existait donc ainsi déjà un certain nombre de modèles iconographiques dont a pu s'inspirer Théodulf. Son *ekphrasis*, qui paraît combiner sources textuelles et sources visuelles, entre en résonance avec un certain nombre de pratiques picturales contemporaines. Si la valeur programmatique du texte et son positionnement philosophique ne sont pas affectés par le statut, réel ou fictif, de l'objet qu'il dé-

36 Cité par Esmeijer (1973) 110.

37 Bien que les liens entre les membres d'une famille aient été décrits, dès l'Antiquité, par un lexique végétal (*ramus*, *stirps*, etc), le terme d'*arbor* pour désigner les arbres généalogiques semble une nouveauté du IXe siècle : Klapisch-Zuber (2000) 37–38.

38 Esmeijer (1973) 104 et 110.

39 Dahlhaus-Berg (1975) 69–71.

40 Dross (2011) 77.

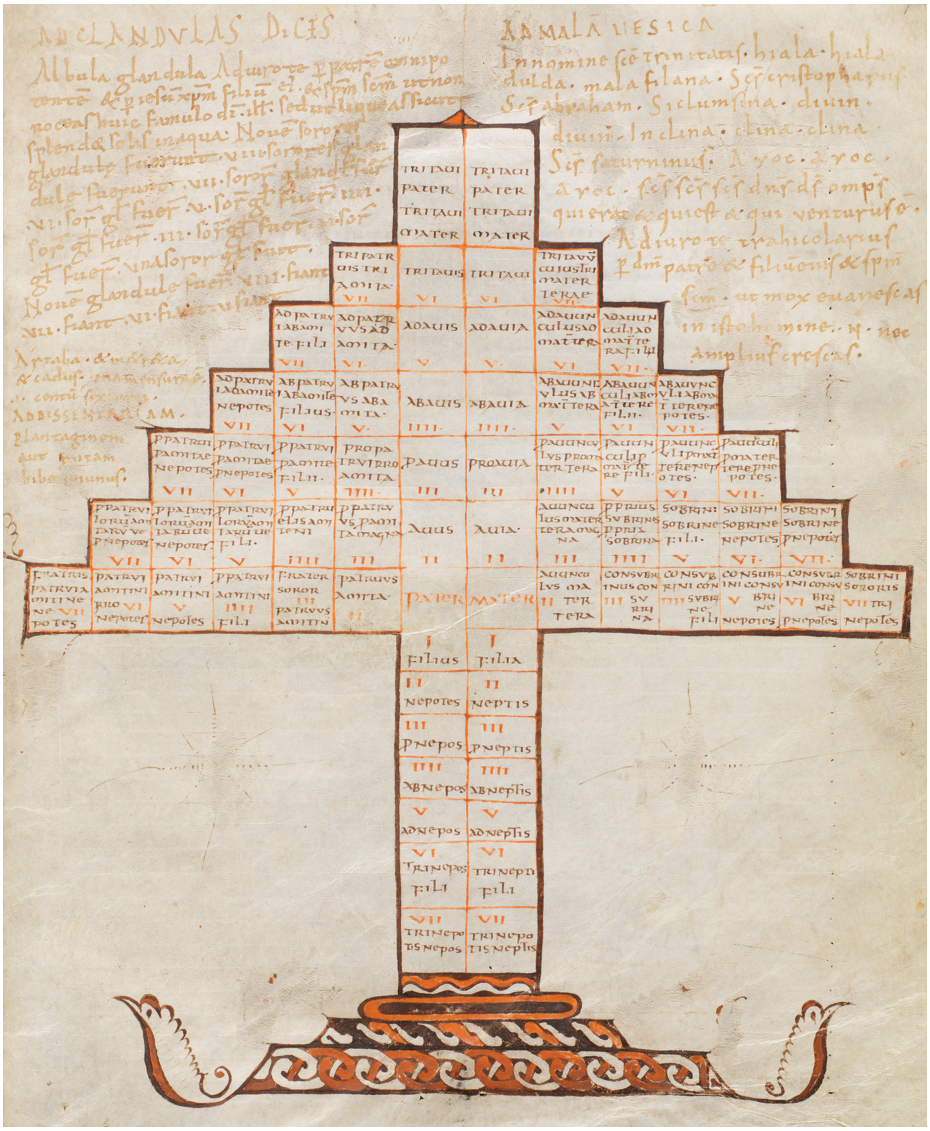


Fig. 5: Bern, Bürgerbibliothek, 224, f. 74^{r}. Source : e-codices – Bibliothèque virtuelle des manuscrits en Suisse, http://www.e-codices.ch/en/bbb/0224/74r (consulté le 12.06.2025).

crit[41], le rapport que le poème entretient avec de telles pratiques met en lumière une réflexion, qui n'est pas propre à Théodulf, sur la place de l'image dans l'apprentissage d'un savoir profane. En particulier, les pratiques iconographiques dont s'inspire Théodulf manifestent une tendance de la période carolingienne à chercher des supports visuels à vocation pédagogique pour accompagner des textes scientifiques, et l'ensemble du poème lui-même met en valeur l'image comme vecteur de savoir.

4 L'image comme vecteur du savoir

4.1 Les schémas évoqués dans le poème

L'image de l'arbre de Philosophie peut être rapprochée de deux types de schémas, dont nous venons d'évoquer l'utilisation dans certains manuscrits : le diagramme arborescent, qui permet de rendre compte d'une structure (par exemple celle de la philosophie tripartite), et le stemma, ou arbre généalogique, qui implique une insertion dans la durée en liant deux éléments, non par leur dépendance logique mais par l'idée de filiation. Ils ont une fonction didactique ; dans l'Antiquité, la conception d'un enseignement fonctionnant par définitions et divisions allait ainsi de pair avec l'utilisation de schémas, particulièrement de diagrammes arborescents.[42]

L'arbre décrit dans le poème relève de ces deux types de schémas. Il rend visible la division tripartite de la philosophie, soulignée dans le poème par les termes *logica*, *ethica* et *physica*,[43] et en ce sens relève du diagramme arborescent. Mais par la disposition des branches et l'interprétation qu'en fait Théodulf, en évoquant des relations familiales entre les arts, ce qui implique une progression dans le temps, il appartient également à l'arbre généalogique.[44]

41 Mähl (1969) 65.

42 Marrou (1969) 12. Les diagrammes arborescents eurent une très grande importance dans la suite du Moyen Âge, en particulier à la période scolastique sous la forme de diagrammes horizontaux. Pour une étude de leurs diverses utilisations, voir Even-Ezra (2020).

43 Dans l'image que l'on peut reconstituer à partir de son *ekphrasis,* qu'elle soit ou non fictive, ces termes doivent apparaître sous forme de *tituli,* de légendes permettant d'identifier les branches de l'arbre comme les divisions de la philosophie tripartite. C'est l'hypothèse proposée Esmeijer (1973) 108. Les auteurs qui n'ont pas pris en compte le fait que *logica, ethica* et *physica* correspondaient à ces divisions en ont fait des figures allégoriques, qu'ils ont eu du mal à situer sur l'arbre : Mähl (1969) 68. Cette erreur se lit par exemple chez Boudet (1966) 179 ou, plus récemment, chez Ommundsen (2002) 188, qui a pourtant repéré le rapprochement avec la tripartition isidorienne.

44 Le terme technique employé pour désigner la distance entre les générations dans une généalogie, *gradus,* est employé aussi bien par Augustin (*De ord.* 2.19.50) que par Boèce (*Cons.* 1.4), pour rendre compte du mouvement ascendant de la raison qui passe par les différentes étapes du cycle des sciences, ce qui établit un lien entre le système des arts libéraux et la représentation par stemma des relations familiales. Sur ce sens technique de *gradus*, voir Klapisch-Zuber (2000) 23.

Un troisième type de schéma est évoqué dans le poème : les cartes non figuratives, ou « schémas diagrammatiques »,[45] comme ceux que mentionne Théodulf lorsqu'il décrit la Géométrie et l'Astronomie.

Les deux attributs de la Géométrie sont, comme dans les *Noces de Philosophie et Mercure* (6.580), un radius, ou baguette de géomètre, et une sphère :

Stabat et acclinis laeua in Geometrica parte :
dextra manus radium, laeua uehit rotulam.
Et radius teretem metitur comminus orbem,
aetherias zonas at rota quinque tenet :
e quibus extremae geminae sunt frigore pressae,
torrida per medium temperat una duas.
inter quas medius stips surgens ibat in altum. (v. 73–79)

Sur la branche de gauche se penchait la Géométrie :
Sa main droite tient une baguette, la gauche une petite roue.
La baguette mesure de près la ronde terre,
Tandis que la roue contient les cinq zones du ciel :
Les deux du bord sont écrasées par le froid,
Mais celle du milieu, torride, tempère les deux autres.

Sur la sphère sont donc représentées les cinq zones de la terre, selon une conception largement répandue dès l'Antiquité : une zone glacée, deux torrides, et deux intermédiaires qui sont les seules habitables.[46] De même, l'Astronomie tient un cercle « à l'image du ciel », c'est-à-dire un schéma diagrammatique illustrant la position respective des sept planètes et des constellations :

Inter quas medius stips surgens ibat in altum,
ars et ab astrologis culta retentat eum.
Huic caput alta petens onerabat circulus ingens,
quem manibus geminis brachia tensa tenent
circulus astriferi formatus imagine caeli
quem signorum implet flammeus ordo decens.
Signa quater terna hunc, siue astra errantia septem,
lege, uice exornant cursibus, orbe, locis. (v. 79–86)

Entre ces deux branches, au milieu, le tronc se dresse vers les hauteurs :
Y habite la science que cultivent les Astrologues.
Sur sa tête cherchant les hauteurs pesait un disque immense
Que ses bras tendus tiennent en ses deux mains
– Disque formé à l'image du ciel étoilé,

45 « Le schéma diagrammatique ne comprend pas nécessairement de formes dessinées ou symboliques, et est fondé sur des formes géométriques simples et des découpages zonaux de l'œcoumène, avec des légendes inscrites et des regroupements de noms » : Acolat (2020) 12, n. 30.

46 D'après Strabon, *Geographia* 1.94, c'est Parménide qui, le premier, introduisit dans la science grecque cette théorie des cinq zones.

Plein de l'ensemble harmonieux des signes flamboyants.
Les douze signes ainsi que les sept astres errants
Le décorent de leur loi, leur succession, leurs courses, leur orbite, leur emplacement.

Ce type de schéma diagrammatique, composé de cercles concentriques, était au Moyen Âge, avec celui des zones climatiques, l'une des deux formes de représentations visuelles du savoir astronomique hérité de l'Antiquité.[47] Le disque que porte l'Astronomie, sur lequel sont dessinés les signes du Zodiaque et l'orbite des planètes, évoque ainsi celui que l'on trouve au f. 93^{v} du manuscrit LEIDEN, Voss. Lat. Q.79, copie des *Phénomènes* d'Aratos datant du règne de Louis le Pieux. La façon de construire ces schémas est décrite dans deux textes encyclopédiques, le *De natura rerum* d'Isidore de Séville et le *Commentaire au songe de Scipion* de Macrobe. Les mots *rota* (roue) – la roue étant l'équivalent en deux dimensions de la sphère – et *circulus*, employés par Théodulf pour désigner les attributs de Géométrie et Astronomie, proviennent du texte d'Isidore.[48]

Ainsi, pour les deux dernières *disciplinae*, situées tout en haut de l'arbre de Philosophie, Théodulf a choisi de mentionner comme attributs deux schémas diagrammatiques permettant chacun de rendre compte d'une représentation du monde, d'une *imago mundi* qui accompagnait des textes encyclopédiques.

La mention d'une carte des zones climatiques est d'autant plus intéressante que l'on n'en connait pas d'exemple, dans les manuscrits carolingiens, avant le xe siècle. Dans le manuscrit PARIS, BnF, Latin 6370, au f. 89^{v}, qui transmet le *Commentaire au songe de Scipion*, Loup de Ferrière a ainsi essayé de réaliser le schéma des zones climatiques, sans y parvenir ; le schéma juste ne sera rajouté qu'au XIIe siècle (Fig. 6).[49]

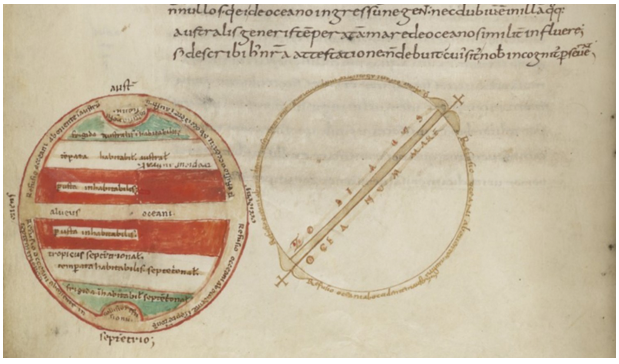


Fig. 6: Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 6370, f. 89$^{v.}$ Source : Bibliothèque nationale de France, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84262858 (consulté le 12.06.2025).

47 Obrist (2020) 231.
48 Sur ce vocabulaire, voir Stevens (1980).
49 Concernant l'insertion de ces schémas dans les manuscrits, voir Obrist (2020) 232–235 ; Gautier Dalché (1994) 713–722 ; Gautier Dalché (2020) 363 ; sur ce manuscrit en particulier, Kupfer (2020) 269–270.

Que Théodulf ait eu ou non accès à un manuscrit illustré de Macrobe ou d'Isidore, le poème montre en tout cas qu'il partageait avec ses contemporains une réflexion sur l'usage de schémas dans les textes scientifiques et pédagogiques, dans une tentative de se réapproprier cet usage alors en partie perdu[50].

4.2 Synchronie de l'image, diachronie de la parole

Les schémas diagrammatiques et les diagrammes arborescents sont des exemples par excellence de l'efficacité didactique d'une représentation picturale. Ils permettent en effet de visualiser des éléments de façon synchronique, par opposition à la diachronie dans laquelle s'insère la parole écrite ou orale. Cassiodore rend compte de ces deux méthodes complémentaires d'exposition du savoir :

> *Nunc quemammodum pollicita sunt, per diuisiones definitionesque suas singula Domino iuuante reddamus, quis duplex quodammodo discendi genus est, quando linealis descriptio imbuit diligenter aspectum, et post aurium praeparatum intrat auditum* (Cassiod. *Inst.* 2. praef. 5).[51]
>
> Maintenant, comme promis, nous restituons chaque [élément], avec l'aide de Dieu, par ses divisions et définitions, parce qu'il y a en quelque sorte deux façons d'apprendre : quand un schéma fait de lignes imprègne rapidement la vue, et qu'ensuite il pénètre l'ouïe ainsi préparée.

Macrobe affirme également à plusieurs reprises l'efficacité d'un schéma (*descriptio*) par rapport au texte (*sermo*) : *animo facilius inlabitur concepta ratio descriptione quam sermone,* « l'esprit comprendra plus facilement un raisonnement par le dessin que par le discours » (Macrob. *In Somn.* 2.9.13). Le dessin est en effet ce qui permet de mettre sous les yeux : *omnia haec ante oculos locare potest descriptio substituta, «* tout cela, le dessin peut le placer sous les yeux » (Macrob. *In Somn.* 2.9.7).[52] Dans la hiérarchie de l'efficacité de la transmission du savoir, l'image est ainsi au-dessus de la parole.[53]

Dans le poème, Théodulf souligne également, notamment par la fréquence des verbes de vision, la pertinence du schéma, donc de l'image, employé pour transmettre la connaissance. Il met en avant sa capacité à faire voir d'un seul coup les relations entre les éléments qui le constituent. Ainsi, quand il évoque la science mathé-

50 Le commentaire anonyme de Martianus Capella contient ainsi, à propos du livre VIII concernant l'astronomie, un certain nombre de diagrammes, dont certains sont mis en appendice du *De Nuptiis*. Ces diagrammes, complémentaires au texte, servent à lui ajouter de la clarté : Eastwood (2011), en particulier 219–220.

51 Cité par Esmeijer (1973) 104. Nous corrigeons *praeparatus auditus* en *praeparatum auditum*, leçon qui nous paraît plus claire et qui est aussi, d'après l'édition, présente dans certains manuscrits.

52 Cité par Acolat (2020) 12.

53 Pour Macrobe, le schéma n'est donc pas un moyen de résoudre par son élaboration et son tracé un problème, comme c'était le cas en géométrie, mais un résumé et une représentation graphique de l'aboutissement d'un raisonnement, de sa conclusion : Kupfer (2020) 269.

matique, enlaçant le tronc d'où partent les branches de la Musique, de la Géométrie et de l'Astronomie, il écrit : *Quam constat matrem, Physica, inesse tuam*, « Et l'on voit bien, Physique, que c'est ta mère » (v. 66). Ce vers met en lumière l'évidence (*constat*) découlant de la position des différents éléments dans l'arbre, que permet de percevoir la simultanéité de la vision : les sciences de la Physique découlent toutes des mathématiques.

L'explication de l'image-schéma ne vient, comme chez Cassiodore, que dans un second temps – celui du poème. Or, les éléments qui apparaissent ensemble dans le schéma doivent inévitablement se succéder dans leur présentation formulée en mots ; c'est pourquoi Théodulf, dans ses vers de conclusion, passe par une double récapitulation, descriptive puis normative, de l'organisation de l'arbre et donc du parcours de l'âme vers la sagesse. Il tente ainsi de rendre compte, à travers la diachronie de la parole, de la simultanéité de la perception visuelle :

Ethica Grammaticae, Logica et mox iungitur illis,
Physica cum sociis artibus atque sedet.
quarum suprema sedem sibi legit in arce
quae legem astrorum continet atque poli.
Eloquium Mores, Logica illos alma sequatur,
ut naturales res bene nosse queat.
Et conuexa poli cantus terrasque peragret,
de mundi et rebus aethera celsa petat. (v. 107–114)

L'Éthique à la Grammaire se joint, puis la Logique à elles,
Et la Physique siège avec les sciences pour compagnes :
La plus haute d'entre elles s'est donné une place au sommet,
Elle contient la loi réglant les astres et le ciel.
Qu'après la Parole suivent les Mœurs, et après elles la douce Logique,
Pour pouvoir bien connaître les phénomènes naturels.
Et que mon chant parcoure la voûte du ciel, et la terre,
Et, partant des choses du monde, aille vers les hauteurs du ciel.

Le rapport entre l'image et son *ekphrasis* se comprend ainsi à la lumière de la complémentarité des modes d'exposition du savoir ; mais si, en tant que schéma, l'image de l'arbre rend les choses visibles, en tant qu'allégorie elle nécessite une interprétation qui passe par l'intermédiaire des mots. Une hiérarchisation s'opère dès lors malgré tout dans le poème entre la parole et l'image, à l'avantage de la première.

5 La hiérarchisation entre la parole et l'image

5.1 L'infériorité pratique et théorique de l'image

Malgré l'efficacité didactique de l'image, il arrive que celle-ci se révèle insuffisante, par exemple lorsque le discours iconographique n'est pas assez explicite ou qu'il use de symboles trop peu répandus : il revient alors à la parole de prendre le relais. C'est le cas par exemple lorsque Théodulf décrit l'allégorie de la Rhétorique, qui a pour attributs, d'une part un forum et une ville représentée par ses tours (v. 17–18), d'autre part des ailes et une tête de lion (v. 21–22). Les premiers correspondent à sa fonction, énoncer les lois de la cité, les seconds à son mode d'action, la parole, l'éloquence (v. 24).

Ces attributs ne sont pas ceux qui identifient la Rhétorique dans les *Noces*, 5, 426–427, ni dans aucun autre texte dont nous ayons connaissance. Théodulf justifie ainsi la présence d'ailes sur le casque de la Rhétorique :

> *Sic capite et pedibus gestans caducifer alas,*
> *in uerbis cursum signat inesse leuem.* (v. 25–26)
>
> De même le porteur de caducée, en ayant des ailes à la tête et aux pieds,
> Montre que la course de ses mots est légère.

Que ces attributs de la Rhétorique soient son invention ou qu'ils proviennent d'un modèle réel, Théodulf doit recourir, afin de les expliquer, à une comparaison avec une autre figure pour laquelle il dispose d'une interprétation allégorique déjà prête – celle de Mercure, le porteur de caducée, dont les attributs sont expliqués par Isidore : *Qui ideo fingitur habere pennas, quia citius uerba discurrunt*, « On le représente avec des ailes, parce que les mots courent assez vite » (Isid. *Etym.* 8.11.46).[54]

On peut y voir un choix pédagogique : Théodulf enseigne à son lecteur, par l'exemple, la « grammaire de l'image[55] », c'est-à-dire la façon d'interpréter une image. Mais ce passage souligne surtout l'insuffisance de l'allégorie picturale quand elle n'est ni soutenue par un discours, ni, en quelque sorte, sédimenté par l'usage.[56] En ce cas, le recours à des sources écrites qui ont déjà analysé des images similaires est alors

54 Ce passage des *Étymologies* provient lui-même d'August. *De civ. D.* 7.14. L'analyse de Théodulf est ici très brève : il s'agit simplement de comprendre pourquoi la Rhétorique porte des ailes. La lecture que fait Augustin des attributs de Mercure entraîne, quant à elle, une réflexion sur le langage comme médiateur entre les hommes : Allard (1969) 483.

55 Nous empruntons l'expression à Pastoureau (2014) 11.

56 La tradition iconographique pour les arts libéraux n'est pas encore figée à l'époque de Théodulf ; elle ne se fixera que vers le XIIe siècle : Katzenellenbogen (1961). La Rhétorique prend alors en général la forme d'une femme armée. Il faut noter que le lien entre les représentations iconographiques des arts libéraux et le texte des *Noces de Philologie et Mercure*, malgré un présupposé exprimé pour la première fois par Corpet (1857), n'est pas forcément toujours clair : voir Bakhouche (2003) 396.

nécessaire. On retrouve ici indirectement l'argument avancé dans l'*Opus Caroli regis* : une image seule risque, sans texte explicatif, de n'être pas compréhensible.

Cette infériorité pratique de l'image par rapport à la parole, est aussi théorisée. En rend compte la hiérarchisation claire, dans le poème, entre parole et image, qui apparaît dès le début du texte grâce à la place qu'occupe la Grammaire dans l'architecture générale de l'arbre de Philosophie :

Huius Grammatica ingens in radice sedebat,
gignere eam semet seu retinere monens.
Omnis ab hac ideo procedere cernitur arbos,
ars quia proferri hac sine nulla ualet.
Huius laeua tenet flagrum, seu dextra machaeram,
pigros hoc ut agat, radat ut haec uitia.
Et quia primatum sapientia gestat ubique,
compserat illius hinc diadema caput.
Et quia te sensus bonus, aut opinatio gignit,
ambae hic adsistunt, celsa Sophia, tibi. (v. 3–12)

L'immense Grammaire en ses racines se trouvait,
Rappelant que c'est elle qui l'engendre et le retient.
On voit l'arbre entier à partir d'elle croître,
Parce qu'en aucun art on peut sans elle progresser.
Sa main gauche tient un fouet, sa main droite un sabre,
L'un pour faire avancer les paresseux, l'autre pour couper court les vices,[57]
Et, parce qu'en tout lieu la sagesse a la primauté,
Un diadème venait couronner sa tête.
Et parce que c'est le bon sens ou l'opinion qui t'engendrent,
Haute Sagesse, ils se tiennent là tous les deux prêts de toi.

Dans cette représentation des arts libéraux inspirée des arbres généalogiques, c'est donc la Grammaire, située dans les racines de l'arbre, qui est l'ancêtre : elle est première dans le temps, car aucun art ne peut croître sans elle (v. 6). Augustin présente ainsi la Grammaire comme la première étape où s'arrête la raison (August. *De ord.* 2.12.35–37). Toutefois, dans le diagramme arborescent de la philosophie tripartite, c'est la Philosophie qui est à la « racine » d'où partent les différents rameaux, c'est-à-dire ses divisions : la Grammaire prend ainsi la place de la Philosophie. En se superposant, les deux modèles de la philosophie tripartite et des arts libéraux, et leurs schémas respectifs, accordent une place prépondérante à la Grammaire.

L'assimilation de la Grammaire à la Philosophie semble confirmée par les v. 9–12 (*et quia . . . tibi*), qui ont été objet de débats. Deux lectures en sont possibles : soit ils se rapportent encore à Grammatica, comme les six vers précédents, soit ils introduisent une autre figure allégorique, la Sagesse *(Sapientia, Sophia).* Cette dernière lecture

57 Sur ces attributs de la Grammaire, voir Mattke (1994).

est fréquemment adoptée, et *Sophia* est alors placée en haut de l'arbre, ce que pourtant rien n'indique dans le texte.[58]

À moins de supposer une lacune dans le texte, il semble donc que les v. 9–12 se rapportent bien à la Grammaire.[59] Or, ils rendent compte d'une identification entre la sagesse, appelée de son nom grec *Sophia,* avec la philosophie. Cette identification est bien connue des Pères de l'Église et le Moyen Âge en a hérité, notamment par l'intermédiaire d'Isidore de Séville (*Diff.*, 2.29.149). Elle est mise en lumière, chez Théodulf, par la mention du diadème, qui couronne aussi la Philosophie dans les *Noces de Martianus Capella* 1.7, et par les figures du bon sens (*sensus bonus*) et de l'opinion (*opinatio*) qui entourent Sophia au v. 11. C'est là en effet un souvenir de la définition de la philosophie donnée par Isidore de Séville : *Haec duabus ex rebus constare uidetur, scientia et opinatione*, « elle semble composée de ces deux choses, la connaissance et l'opinion » (Isid. *Etym.* 2.24.1), reprise également par Alcuin (*De Dialectica* 1).[60] L'assimilation entre la grammaire et la sagesse-philosophie est ainsi confirmée par l'apostrophe *celsa Sophia* adressée à la Grammaire.

Selon certains chercheurs, cette assimilation serait impossible d'un point de vue de l'histoire intellectuelle.[61] De fait, Théodulf semble ici aller plus loin que ses contemporains. Il s'inscrit toutefois bien dans le mouvement intellectuel de la Renaissance carolingienne, qui, en s'appuyant sur les autorités patristiques, accorde à la grammaire une place de choix dans l'enseignement, comme l'illustrent deux écrits fondateurs de cette Renaissance, la lettre *De litteris colendis*, rédigée par Alcuin vers 787, et l'*Admonitio generalis* de 789, qui est le premier grand capitulaire de Charlemagne. Selon ces textes, la grammaire confère en effet une maîtrise du langage et une connaissance des tropes sans lesquelles on ne peut étudier ni comprendre les Écritures saintes.[62] L'importance de cette discipline vient de la supériorité de la parole sur l'image dans la Révélation, affirmée notamment dans l'*Opus Caroli Regis.*[63] Il faut donc prendre en compte – sans pouvoir ici le détailler entièrement – l'arrière-plan théologique et philosophique du poème, en particulier la pensée d'Augustin, dont Théodulf est un lecteur attentif et qui joua un rôle prédominant dans la mise en place d'une doctrine de l'image dans l'Occident médiéval.[64]

58 Voir par exemple d'Alverny (1949) 255 ; Verdier (1969) 311–312 ; Semperena (2003) 462 ; Andersson (2014) 142. Cependant, le seul mot qui pourrait aller en ce sens, l'adjectif *celsa* (v. 12), désigne dans la langue classique la taille plutôt que la position.

59 Nous partageons ici l'avis de Mähl (1969) 68.

60 Semperena (2003) 463.

61 Mähl (1969) 69, note 50. Il ne faut toutefois pas minimiser l'importance de cette assimilation par Théodulf de la grammaire à la philosophie en considérant, comme le fait l'autrice, que le surnom de *Sophia* accolé à la *Grammatica* est une forme de licence poétique.

62 Voir sur ce point Holtz (1997) 52–53 ; Ommundsen (2002) 79 et 187–188 ; Mitalaïté (2016) 265–267.

63 Mitalaïté (2007) 82–93.

64 Pour une exposition claire et détaillée de la pensée augustinienne de l'image, voir Boulnois (2007) et Boulnois (2009), sur lesquels nous nous appuyons.

5.2 L'infériorité théologique de l'image

Pour résoudre le problème d'exégèse posé par l'expression de Paul selon laquelle le Fils est « l'image du Dieu invisible » (Col 1.15), Augustin a introduit, par rapport à la conception platonicienne de l'image, exposée dans le *Cratyle* et à l'œuvre encore chez des Pères de l'Église comme Origène et Hilaire de Poitiers, une nouveauté essentielle[65] : dans ses écrits, le concept d'image ne repose désormais plus, comme c'était le cas jusque là, sur un idéal d'égalité entre l'image et son modèle. Dans la *quaestio 74* du *De diversis quaestionibus LXXXIII*, Augustin distingue en effet les concepts d'image, de ressemblance et d'égalité, indépendants les uns des autres :

> Il faut distinguer l'image, l'égalité, la ressemblance. Car là où il y a image, il y a nécessairement ressemblance, pas nécessairement égalité ; là où il y a égalité, il y a nécessairement ressemblance, pas nécessairement image ; là où il y a ressemblance, il n'y a pas nécessairement image, ni nécessairement égalité (August. *Div. quaest.* 74, trad. Bardy, Beckaert et Boutet).[66]

C'est la distinction entre ces trois concepts et leur rapport logique qui lui permet de construire une théorie valant pour toute sorte d'image, artificielle ou naturelle, et, parmi les images artificielles, religieuse ou profane.[67]

Par ailleurs, Augustin différencie trois sortes de visions : la vision corporelle, par laquelle est perçue l'image d'un objet ; la vision spirituelle, qui naît, dans l'esprit, de la vision corporelle et donne une image des corps absents ; la vision intellectuelle, qui perçoit les objets incorporels, sans image, et qui seule permet donc de distinguer Dieu et les vertus (*Div. quaest*. 9 ; *Gen. ad litt*. 12, 16). La perception de l'image corporelle procède ainsi d'une vision inférieure à celle à l'œuvre dans la contemplation des réalités intelligibles, y compris Dieu, qui sont des réalités transcendantes aux réalités sensibles extérieures.[68]

Pour autant, cette vision corporelle est nécessaire. La réalité sensible, c'est-à-dire l'image du monde perçue par cette vision corporelle, est en effet un signe (*signum*) :[69] en tant que tel, elle renvoie à une réalité supérieure, non pas sensible mais intelligible, qui est le Verbe de Dieu. Augustin est en effet conscient que le visible reste pour l'homme une médiation incontournable vers l'intelligible ; c'est pourquoi les signes qu'il porte doivent être interprétés, et tournés vers une connaissance de l'intelligible.

65 Boulnois (2009) 272–274.

66 Passage cité et analysé par Boulnois (2007) 76–77 ; Boulnois (2009) 274–275.

67 Boulnois (2007) 76.

68 Mitalaïté (2007) 427–443 ; Boulnois (2007) 79.

69 Augustin développe sa théorie du signe dans le *De doctrina Christiana.* Il y définit le signe (*signum*) comme une chose (*res*) à partir de laquelle autre chose vient à la pensée : ainsi, par la fumée, nous apprenons qu'il y a un feu (*De Doct. C.* 2.2.1). Le signe existe donc à la fois comme chose et comme signe, car tout signe est une chose (2,2,2)

L'image décrite par Théodulf dans le poème est « à l'image du monde » : comme telle, elle nous est perceptible par la vue, par le sensible qui nous permet d'avoir conscience de sa beauté. Les verbes de vision, *uidere, constare, cernere,* apparaissent ainsi dans le poème aux v. 28, 64, 66, 68 et 70. L'image, perçue par la vision corporelle, est donc certes insuffisante, mais elle correspond à un premier niveau de connaissance, une première perception du monde. Cette première perception est valable, mais doit ensuite être dépassée, de même que les arts libéraux, tout en restant confinés au *mundus,* sont des outils dans cette tentative de l'esprit d'appréhender Dieu et les autres réalités intelligibles.

Le passage de la vision corporelle vers la vision intellectuelle est similaire à la démarche exégétique, dans laquelle la lecture littérale des récits bibliques est le premier niveau d'accès au contenu de l'Écriture Sainte, la fondation de toute exégèse spirituelle.[70] Ce rapprochement entre lecture de l'image et exégèse biblique est présente dans le poème lui-même :

> *Arbor habebat ea, et folia et pendentia poma,*
> *sicque uenustatem et mystica plura dabat.*
> *In foliis uerba, in pomis intellige sensus,*
> *haec crebro accrescunt, illa bene usa cibant.* (v. 99–102)
>
> L'arbre avait tout cela, ainsi que des feuilles et de pesants fruits,
> Et offrait ainsi une belle image et plusieurs sens allégoriques.
> Dans les feuilles, comprends les mots, et dans les fruits, les pensées :
> Celles-ci s'accroissent en nombre, ceux-là nourrissent si l'on s'en sert bien.

La compréhension de la donnée sensible de l'image doit se faire par le biais du langage, au moyen de l'interprétation allégorique, comme le soulignent l'expression *signa dabant* (v. 24) et le verbe *signare* (v. 26). La lecture des signes, c'est-à-dire le dépassement du sens premier, évoqué par l'adjectif substantivé *mystica,*[71] permet le passage du visible à l'intelligible, grâce aux mots portés par le poème. Le motif des feuilles et des fruits, symbole des mots et des pensées, provient de Jérôme, qui rapproche l'arbre de la Sagesse des différents niveaux de l'exégèse, en distinguant la lecture littérale et la lecture spirituelle :

> *Lignum hoc duo habet : habet et fructus, habet et folia. Fructus habet sensum in scripturis ; folia, uerba simplicia. Fructus sensu est, folia uero in uerbis sunt. Quicumque igitur scripturas sanctas legit, si, secundum Iudaeos legit, tantum folio intellegit : si uero spiritualiter intellegit, fructus capit* (Jer. *Tract. in lib. Psal.* 1.3).

70 Sur la relation entre l'image comme premier niveau de connaissance et la lecture littérale de la bible, voir Mitalaïté (2007) 415–416. L'exégèse littérale s'efforce de voir ce dont le récit est le *signum*, grâce à une analyse rhétorique du texte biblique : Dahan (2009) 225. La prééminence du sens spirituel sur le sens littéral vient du fait que le sens spirituel est celui qui porte les vérités proprement chrétiennes : Dahan (1999) 435.

71 Le mot *mysticum* désigne ce qui est caché au sein même du sens littéral.

> Cet arbre a deux choses : il a des fruits, et il a des feuilles. Le fruit porte le sens dans les écritures ; les feuilles, les simples mots. Le fruit est dans la compréhension, mais les feuilles sont dans les mots. Donc, quiconque lit les saintes Écritures, s'il lit comme les Juifs[72], il les comprend seulement par les feuilles ; mais s'il lit spirituellement, il en cueille les fruits.

L'image est ainsi faite pour être dépassée car, selon l'esthétique médiévale de l'image découlant de la pensée augustinienne, « le beau essentiel ne se trouve pas dans le sensible, celui-ci nous permet simplement de pressentir l'invisible ».[73] L'ordre et la beauté de l'arbre de la Connaissance représenté sur le *discus* sont une image de l'ordre et de la beauté du monde, accessibles par le biais des arts libéraux, et eux-mêmes médiation vers la beauté divine. Si l'image perçue par la vision corporelle a une beauté, qu'il est légitime d'apprécier et d'admirer, elle n'en est donc pas moins, comme le soulignait l'*Opus Caroli regis*, dans une position d'infériorité théologique par rapport à la parole.

6 Conclusion

Le poème *De septem liberalibus <artibus> in quadam pictura depictis* de Théodulf est, à bien des égards, un texte programmatique, qui nous permet d'appréhender la place de l'image dans la diffusion du savoir au tournant du IXe siècle.

Parce qu'il expose une approche de la connaissance selon le double modèle de la philosophie tripartite et de la hiérarchie des sept arts libéraux, il rend compte d'une conception qui sous-tend les efforts de la Renaissance carolingienne en matière d'enseignement, et qui structure également, à la même époque, les textes didactiques d'Alcuin. Il montre également une aspiration à l'encyclopédisme chrétien dont Isidore offre un modèle et qui se nourrit de la science profane antique. Parce qu'il se présente comme une *ekphrasis*, qui semble construite aussi bien à partir de sources littéraires que de pratiques iconographiques contemporaines, il témoigne d'un intérêt pour le rôle didactique de l'image dans la transmission du savoir ; cet intérêt se porte en particulier sur tout ce qui relève du schéma, dont l'arbre de la Philosophie est une version ornementale et allégorique. En cela, Théodulf participe à un mouvement intellectuel qui s'efforce, de façon encore balbutiante, de rétablir des liens avec le savoir antique et ses pratiques graphiques.

Mais, parce qu'il se conclut sur le *cantus* (v. 113), qui désigne ici la parole poétique, et parce qu'en tant qu'*ekphrasis* il donne, de toute façon, le dernier mot à la parole, nécessaire à la compréhension des différentes allégories présentes dans l'image contenu sur le *discus* – dont celle de l'arbre lui-même – il souligne, selon une

72 C'est-à-dire en s'en tenant au sens littéral.

73 Boulnois (2009) 291.

conception très augustinienne qui imprègne notamment l'*Opus Caroli regis contra synodum*, la supériorité finale de l'écrit sur l'image pour accéder à l'intelligible.

Bibliographie

Acolat (2020): Delphine Acolat, "Du texte à la carte et de la carte au texte : un rapport réciproque dans la transmission du savoir géographique à la fin de l'Antiquité", in: Dominique Briquel, Delphine Dumas-Acolat and Annick Batard (eds.), Écriture et transmission des savoirs de l'Antiquité à nos jours, Paris.

Allard (1969): Guy-H. Allard, "Arts libéraux et langage chez saint Augustin", in: *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, IV Congrès international de philosophie médiévale (Université de Montréal, 27 août-2 sept. 1967), Montréal – Paris, 481–492.

d'Alverny (1949): Marie-Thérèse d'Alverny, "La sagesse et ses sept filles", in: Émile van Moé, Jeanne Viellard and Pierre Marot (eds.), *Mélanges dédiés à la mémoire de Felix Grat*, vol. 1, Paris, 245–278.

Andersson (2014): Theodore Murdock Andersson, *Theodulf of Orléans: the Verse*, Tempe.

Bakhouche (2003): Béatrice Bakhouche, "L'allégorie des Arts libéraux dans les 'Noces de Philologie et Mercure' de Martianus Capella (II)", *Latomus* 62(2), 387–396.

Baunard (1860): Louis Baunard, *Théodulphe, évêque d'Orléans et abbé de Fleury-sur-Loire*, Paris – Orléans.

Boudet (1966): Jacques Boudet, "Un poème de Théodulfe: Les sept arts libéraux, tels qu'ils étaient représentés sur un tableau", *Bulletin trimestriel de la Société archéologique et historique de l'Orléanais* 4, 178–181.

Boulnois (2007): Olivier Boulnois, "Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge", *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 91(1), 75–92.

Boulnois (2009): Olivier Boulnois, "L'image intelligible: Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image", *Archives de Philosophie* 72(2), 271–292.

Caillet (2005): Jean-Pierre Caillet, *L'art carolingien*, Paris.

Chazelle (1990): Celia M. Chazelle, "Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles", *Word & Image* 6(2), 138–153.

Connochie-Bourgne (2003): Chantal Connochie-Bourgne, "Miroir ou Image . . . : Le choix d'un titre pour un texte didactique", in: Fabienne Pomel (ed.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, 29–38.

Corpet (1857): E. F. Corpet, "Portraits des arts libéraux d'après les écrivains du Moyen Âge", *Annales archéologiques* 17, 89–103.

Dahan (1999): Gilbert Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval: XIIe–XIVe siècle*, Paris.

Dahan (2009): Gilbert Dahan, "Le sens littéral dans l'exégèse chrétienne de la Bible au Moyen Âge", in: Olivier-Thomas Venard (ed.), *Le sens littéral des Écritures*, Paris, 237–262.

Dahlhaus-Berg (1975): Elisabeth Dahlhaus-Berg, *Nova Antiquitas et Antiqua Novitas: Typologische Exegese und isidorianisches Geschichtsbild bei Theodulf von Orléans*, Köln – Wien.

Dross (2011): Juliette Dross, "Les métamorphoses de l'arbre de la philosophie, de l'ancien stoïcisme à Descartes", *Revue de Philologie Ancienne* 29(2), 75–96.

Dümmler (1881): Ernest Dümmler, *Theodulfi Carmina*, MGH, Poetae Latini aevi Carolini, I, Berlin, 445–469.

Eastwood (2011): Bruce CS Eastwood, "The Power of Diagrams. The Place of the Anonymous Commentary in the Development of Carolingian Astronomy and Cosmology", in: Mariken Teeuwen and Sinéad O'Sullivan (eds.), *Carolingian Scholarship and Martianus Capella. Ninth-Century Commentary Tradition on De nuptiis in Context*, Turnhout, 193–220

Esmeijer (1973): Ank C. Esmeijer, "*De VII liberalibus artibus in quadam pictura depictis*: Een reconstructie van de arbor philosophiae van Theodulf van Orleans", in: J. Bruyne, J. A. Emmens, E. De Jongh and Snoep D. P (eds.), *Album amicorum J. G. van Gelder*, Den Haag, 102–113.

Evans (1978): Michael Evans, "Allegorical women and practical men: the iconography of the *artes* reconsidered", in: Derek Baker (ed.), *Medieval women*, Oxford, 305–329.

Even-Ezra (2020): Ayelet Even-Ezra, "Seeing the Forest beyond the Trees: A Preliminary Preview of a Scholastic Habit of Visualization", in: *The visualization of knowledge in medieval and early modern Europe*, Turnhout, 163–180.

Fontaine (1988): Jacques Fontaine, "Isidore de Séville et la mutation de l'encyclopédisme antique", in: *Tradition et actualité chez Isidore de Séville*, London, 519–538.

Freeman (1985): Ann Freeman, "Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini", *Viator* 16, 65–108.

Freeman/Meyvaert (1998): *Opus Caroli contra synodum (Libri Carolini)*, Hanover.

Gautier Dalché (1983): Patrick Gautier Dalché, *Tradition et renouvellement dans la représentation de l'espace géographique au IXe siècle*, Spoleto.

Gautier Dalché (1994): Patrick Gautier Dalché, "De la glose à la contemplation. Place et fonction de la carte dans les manuscrits du Haut Moyen Âge", in: *Testo e immagine nell'alto medioevo*, vol. 2, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XLI, Spoleto, 15–21 aprile 1993, Spoleto, 693–771.

Gautier Dalché (2020): Patrick Gautier Dalché, "Conception et représentations géographiques du Haut Moyen Âge : conditions, techniques intellectuelles, évolutions", in: *La conoscenza scientifica nell'alto Medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, LXVII, Spoleto, 25 aprile-1 maggio 2019, Spoleto, 335–378.

Guillaumin (2009): Jean-Baptiste Guillaumin, "Lire et relire Martianus Capella du Ve au IXe siècle", in: Monique Goullet (ed.), Parua pro magnis munera. *Études de littérature tardo-antique et médiévale offertes à F. Dolbeau par ses élèves*, Turnhout, 271–303.

Hadot (1984): Ilsetraut Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, Paris.

Holtz (1997): Louis Holtz, "Alcuin et la renaissance des arts libéraux", in: Paul Butzer, Max Kerner and Walter Oberschelp (eds.), *Karl der Grosse und sein Nachwirken. 1200 Jahre Kultur und Wissenschaft in Europa*, vol. 1, Turnhout, 45–60.

Katzenellenbogen (1939): Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art from early Christian times to the thirteenth century*, London.

Katzenellenbogen (1961): Adolf Katzenellenbogen, "The Representation of the Seven Liberal Arts", in: Marshall Clagett, Gaines Post and Robert Reynolds (eds.), *Twelth-century Europe and the foundations of modern society*, 39–55.

Klapisch-Zuber (2000): Christiane Klapisch-Zuber, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris.

Kupfer (1994): Marcia Kupfer, "Medieval World Maps: Embedded Images, Interpretive Frames, *Word & Image* 10(3), 262–288.

Kupfer (2020): Marcia Kupfer, "The Rhetoric of World Maps in Late Antiquity and the Middle Ages", in: Marcia Ann Kupfer, Adam S. Cohen and Jeffrey Howard Chajes (eds.), *The visualization of knowledge in medieval and early modern Europe*, Turnhout, 259–290.

Letonturier (2013): Éric Letonturier, "Petite géométrie des savoirs encyclopédiques: cercle, arbre et réseau", *Hermès* 66(2), 46–53.

Mähl (1969): Sibylle Mähl, *Quadriga virtutum: Die Kardinaltugenden in der Geistesgeschichte der Karolingerzeit*, Köln – Wien.

Marrou (1969): Henri Iréné Marrou, "Les arts libéraux dans l'Antiquité Classique", in: *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, IVe Congrès international de philosophie médiévale (Université de Montréal, 27 août-2 sept. 1967), Montereal-Paris, 5–27.

Mattke (1994): Christiane Mattke, "Verges et disciplines dans l'iconograpie de l'enseignement", *Médiévales* 27, 107–120.

Mitalaïté (2007): Kristina Mitalaïté, *Philosophie et théologie de l'image dans les* Libri Carolini, Paris.

Mitalaïté (2016): Kristina Mitalaïté, “La puissance révélatrice de la parole et sa mise en voix dans la spiritualité et la politique carolingiennes”, *The Journal of Medieval Latin* 26, 263–289.

Obrist (2020): Barbara Obrist, “The Idea of a Spherical Universe and Its Visualization in the Earlier Middle Ages (Seventh to Twelfth Century)”, in: *The visualization of knowledge in medieval and early modern Europe*, Turnhout, 229–258.

Ommundsen (2002): Åslaug Ommundsen, “The Liberal Arts and the Polemic Strategy of the *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)*”, *Symbolae Osloenses* 77, 175–200.

Pastoureau (2014): Michel Pastoureau, “Pour une histoire des attributs dans l’image médiévale”, in: Olga Vassilieva-Codognet and Michel Pastoureau (eds.), *Des signes dans l’image usages et fonctions de l’attribut dans l’iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente)*, actes du colloque de l’EPHE (Paris, INHA, 23–24 mars 2007), Turnhout, 11–34.

Pomel/Van der Meeren (2021): Fabienne Pomel and Sophie Van der Meeren, *Philosophie et fiction de l’Antiquité tardive à la Renaissance*, Leuven.

Préaux (1978): Jean Préaux, “Les manuscrits principaux du *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella”, in: Guy Gambier, Carl Deroux and Jean Préaux (eds.), *Lettres latines du Moyen Âge et de la Renaissance*, Bruxelles, 76–128.

Robinet (1966): André Robinet, “Un poème de Théodulfe et l’enseignement dans l’Orléanais au IXe siècle”, *Bulletin trimestriel de la Société archéologique et historique de l’Orléanais* 4, 179–186.

Semperena (2003): María Guadalupe Lopetegui Semperena, “Teodulfo de Orléans y las Artes liberals”, *Veleia* 20, 459–476.

Stevens (1980): Wesley M. Stevens, “The Figure of the Earth in Isidore’s ‘De natura rerum’”, *Isis* 71(2), 268–277.

Teeuwen (2011): Mariken Teeuwen, “Writing between the Lines. Reflections of Scholarly Debate in a Carolingian Commentary Tradition”, in: Mariken Teeuwen and Sinéad O’Sullivan (eds.), *Carolingian Scholarship and Martianus Capella. Ninth-Century Commentary Tradition on De nuptiis in Context*, Turnhout, 11–34

Touboulic (1999): Anne-Isabelle Touboulic, “Les valeurs d’*ordo* et leur réception chez saint Augustin”, *Revue des Études Augustiniennes* 45, 295–334.

Verdier (1969): Philippe Verdier, “L’iconographie des arts libéraux dans l’art du Moyen Âge jusqu’à la fin du XVe”, in: *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, IVe Congrès international de philosophie médiévale (Université de Montréal, 27 août-2 sept. 1967), Montreal-Paris, 305–355.

Vidier (1911): Alexandre Vidier, “La mappemonde de Théodulf et la mappemonde de Ripoll”, *Comité des travaux historiques, Bulletin de géographie historique* (26), 285–313.

Wallach (2017): Luitpold Wallach, “Alcuin’s Authorship of the Libri Carolini: Theodulfian Fictions and Elective Affinitie”, *Illinois Classical Studies* 42(2), 279–317.

Westerhoff (2009): Dominique Kunz Westerhoff, “L’*imago* dans les rhétoriques médiévales”, in: René Wetzel and Fabrice Flückiger (eds.), *Au-delà de l’illustration: texte et image au Moyen Âge. Approches méthodologiques et pratiques*, Zürich, 111–138.

Éric Palazzo

Cassiodore et la géométrie : le « feuillet Nordenfalk » et la théologie de l'ornement

Dans un article paru en 1974, Carl Nordenfalk tentait de démontrer l'existence d'un feuillet isolé ayant jadis appartenu au monastère de Vivarium, fondé au VIe siècle par Cassiodore, dont le décor reproduirait des motifs ornamentaux destinés à servir de modèles pour orner des reliures de manuscrits. Le feuillet en question est placé en tête d'un manuscrit réalisé au VIIIe siècle au monastère de Corbie (Paris, BnF, lat. 12190) dont l'examen codicologique auquel s'était livré jadis Nordenfalk et que j'ai mené à mon tour pour cette recherche ne laisse aucun doute sur le caractère à l'origine isolé du folio (Fig. 1).

Dans son article, Carl Nordenfalk avait solidement argumenté en faveur d'un feuillet provenant d'un carnet de modèles élaboré par Cassiodore et mentionné au chapitre XXX du Livre I de ses *Institutiones,* qu'il dit avoir conçu pour servir au bénéfice des relieurs actifs à Vivarium au VIe siècle. Dans l'historiographie des recherches sur ce feuillet, l'hypothèse n'a pas toujours fait l'unanimité. Bon nombre de spécialistes de l'histoire des manuscrits enluminés du haut Moyen Age, en particulier de l'époque mérovingienne, ont rejeté la possibilité d'une exécution du « feuillet Nordenfalk » – comme on pourrait le désigner pour rendre hommage au savant suédois. Ces auteurs ont défendu l'hypothèse d'un feuillet réalisé au VIIIe siècle, peut-être à Corbie même, dont le décor ornemental, fortement géométrique, correspondrait à la tradition décorative de l'époque. Je ne suis pour ma part nullement convaincu par cette hypothèse. D'une part, les motifs ornementaux du « feuillet Nordenfalk » sont très éloignés de ceux rencontrés dans les manuscrits mérovingiens, notamment dans les célèbres « pages tapis » des livres d'évangiles insulaires, mais pas seulement. D'autre part, la structure en cinq panneaux du décor du feuillet contenu dès le VIIIe siècle dans le manuscrit de Corbie rappelle plutôt celle des reliures d'ivoires dans l'Antiquité et le haut Moyen Age que l'organisation spatiale des peintures ornementales du VIIIe siècle.

Le « feuillet Nordenfalk », mesurant 29 cm sur 20 cm, constitue depuis le VIIIe siècle, moment où il a été ajouté comme le folio d'ouverture du manuscrit de la Biblio-

Note: Le présent texte est celui prononcé lors du colloque de Strasbourg. Au moment du colloque, j'avais en préparation un livre sur le thème de la théologie de l'ornement dans l'art de l'Antiquité et du haut Moyen Âge. Ce livre est paru en mars 2024 (Palazzo [2024]), de telle sorte que cet article constitue un résumé du premier chapitre du livre mentionné où le lecteur trouvera tous les développements et arguments en faveur de l'hypothèse défendue au sujet de la théologie de l'ornement chez Cassiodore ainsi que la bibliographie relative au « feuillet Nordenfalk » ainsi qu'à tous les autres thèmes traités. Je remercie vivement Michele Cutino et Francesco Stella de m'avoir invité au colloque de Strasbourg et de leur confiance pour la publication de ce résumé du chapitre de mon livre.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-009

Fig. 1: Ornement, *De concordia evangelistarum*, Latin 12190, f.Iv, Paris, Bibliothèque nationale de France. Source : Bibliothèque nationale de France, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10510447n (consulté le 12.06.2025).

thèque nationale de France, lat. 12190, témoignant ainsi d'une sorte de « seconde vie » pour ce feuillet. Le latin 12190 a été réalisé au VIIIe siècle au *scriptorium* du monastère nord de la France et a transité par l'abbaye Saint-Germain-des-Prés au XVIIIe siècle, avant d'être intégré aux collections de la Bibliothèque nationale après la Révolution. Au recto du feuillet on lit le titre du volume, dans l'écriture du VIIIe siècle : « *Incipit concordia evangelistarum libri III liber primus* » puisque le manuscrit contient le texte du traité de saint Augustin sur l'harmonie des évangiles (Fig. 2).

Le décor ornemental du feuillet est situé sur le verso. On ne peut être parfaitement certain du sens dans lequel le décor devait être lu à l'origine même si la mention du titre du volume, datant du VIIIe siècle et localisée au recto du feuillet permet de supposer que le décor peint a, dès le VIIIe siècle, constitué le verso du feuillet et ce, bien qu'on ne puisse pas avec certitude affirmer que le sens le « lecture » du décor est celui auquel on a affaire. Le décor ornemental de type géométrique est constitué de cinq compartiments dont la structure, ainsi que je l'ai déjà mentionné précédemment, rappelle celle des plaques ivoires décorant les plats de reliures dans l'Antiquité et dans le haut Moyen Age. Le compartiment central contient une série de 18 cercles, chacun contenu dans une structure carrée et liés entre eux par des motifs d'entrelacs. Les compartiments inférieur et supérieur présentent de simples compositions d'entrelacs se détachant sur un fond orangé, à l'instar du fond du compartiment central. Enfin, les deux compartiments latéraux montrent d'autres formes d'entrelacs qui se détachent sur des fonds colorés marron et vert. Notons encore l'importance accordée dans ce décor ornemental aux couleurs dont la diversité souligne certains aspects de la structure géométrique de l'ensemble. Enfin, je suis frappé par la grande visibilité des marques laissées par le peintre lui permettant de tracer la complexité géométrique de ce décor. De telle sorte que l'impression qui se dégage est celle d'une insistance volontaire sur ces traces, peut-être pour une raison que j'évoquerai dans un instant.

La renomée du « feuillet Nordenfalk » pour l'histoire de la reliure et de son décor repose sur le lien proposé par le savant historien de l'art entre le décor ornemental du feuillet et le carnet de modèles élaboré par Cassiodore dans la seconde moitié du VIe siècle afin de permettre aux relieurs d'orner dignement les plats de la reliure des manuscrits. Dans son célèbre traité rédigé entre 551 et 562 destiné à donner le cadre à la fois pratique et spirituel de la vie en communauté telle qu'il l'avait conçue à Vivarium Cassiodore écrit qu'il a conçu un carnet de modèles pour les relieurs afin qu'ils s'en inspirent au moment de décorer les reliures de manuscrits :

> *His etiam addidimus in codicibus cooperiendis doctos artifices, ut litterarum sacrarum pulchritudinem facies de super decora vestiret, exemplum illud Dominicae figurationis ex aliqua parte forsitan imitantes, qui eosquos ad cenam aestimat invitandos in gloria caelestis convivii stolis nuptialibus operuit. Quibus multiplices species facturam in uno codice depictas, ni fallor, decenter expressimus, ut qualem maluerit studiosus tegumenti formam ipse sibi possit elegere* (*Institutiones,* Lib. I, cap. XXX : Mynors 1934 : 77).

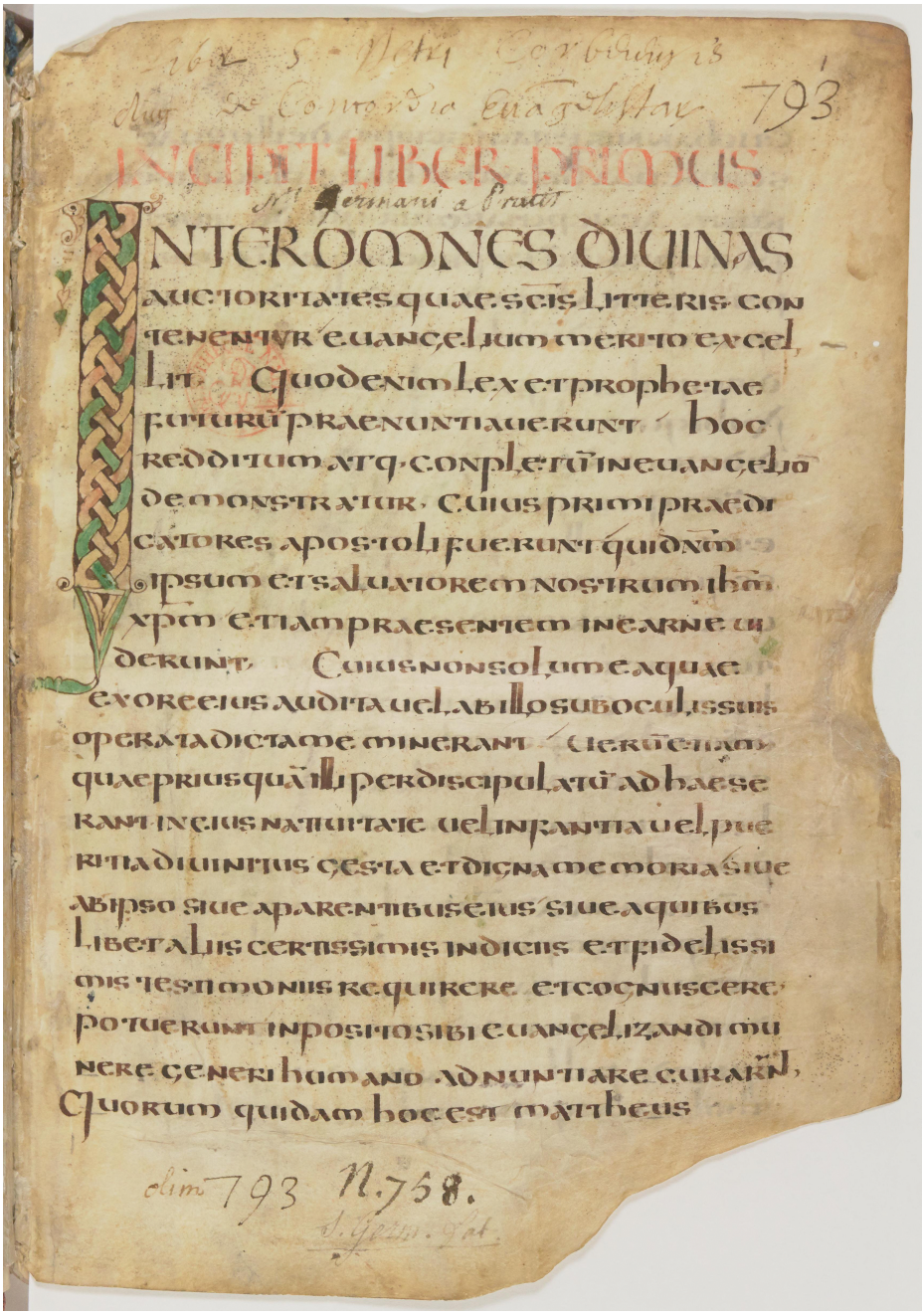


Fig. 2: Traité de saint Augustin sur l'harmonie des évangiles, Paris, National Library of France, lat. 12190, folio 1r.

> J'ai aussi procuré aux hommes compétents dans le domaine de la reliure de manuscrits pour couvrir la beauté des Saintes Ecritures avec une beauté extérieure (externe). En cela, nous imitons l'exemple donné dans la Parabole du Seigneur et des beaux vêtements (vêtement des mariage) dont sont revêtus ceux qui doivent être invités au repas à la gloire du banquet céleste. J'ai répandu beaucoup de ces types et modèles pour les reliures des livres dans un volume (un recueil) de telle sorte que le lecteur intéressé puisse choisir lui-même la couverture (la reliure) qu'il préfère.

Le précieux extrait du texte de Cassiodore nous informe tout d'abord sur la volonté du Maître de Vivarium de fournir aux relieurs de la matière pour couvrir la beauté des Ecritures sacrées par une beauté extérieure. Ensuite, Cassiodore explique la signification théologique de la beauté du décor des reliures qu'il compare aux beaux vêtements que doivent porter les invités au banquet du Seigneur à partir de l'exégèse de la parabole de l'évangile de saint Matthieu (22, 11–12). Et Cassiodore de conclure en mentionnant le carnet de modèles qu'il a réalisé à ces fins pour être utile aux relieurs dans leur choix du décor ornemental pour orner de beauté la reliure des manuscrits. Il est intéressant de noter que ce passage fait suite, dans le même chapitre des *Institutiones*, aux conseils adressés aux scribes par Cassiodore. De telle sorte que l'information concernant la conception d'un carnet de modèles pour le décor des reliures et l'exégèse théologique qu'en donne Cassiodore, s'inscrit pleinement dans les préoccupations de l'auteur pour l'étude des textes sacrés et le soin à apporter à l'exécution des manuscrits, depuis l'écriture jusqu'à la reliure et son décor ornemental.

Pour nombre d'auteurs qui se sont intéressés à ce texte majeur de la culture chrétienne de l'Antiquité tardive, les *Institutions divines et humaines* constituent le véritable testament intellectuel de Cassiodore dont la forme revêt celle d'un vaste catalogue de bibliothèque commenté. D'importants chapitres du traité sont dédiés à la géométrie, au travail des scribes et des relieurs mais aussi à la description du choix de l'emplacement du monastère de Vivarium par Cassiodore. Autant de sujets sur lesquels je vais m'intéresser au fur et à mesure de mon exposé. Pour l'heure, revenons au passage du chapitre trente du Livre I où il est question du décor des reliures et du carnet de modèles élaboré par Cassiodore ainsi que la signification théologique qu'il donne de la beauté de ces ornements. Il semble particulièrement significatif que le feuillet ouvre le texte du traité de saint Augustin sur l'harmonie des évangiles. Dans son commentaire sur le sens théologique du décor ornemental des reliures, Cassiodore explique que cette beauté orne celle des textes sacrés. Or, même si le manuscrit de Corbie dans lequel le feuillet a été intégré ne contient pas le texte des quatre évangiles, l'harmonie des évangiles défendue par saint Augustin, destinée à lutter contre les attaques envers l'unité des récits de la vie du Christ, le rôle de l'ornement du feuillet, selon toute vraisemblance issu du carnet de modèles élaboré par Cassiodore, consiste bien à orner la beauté des évangiles. Partant de là, je formule l'hypothèse selon laquelle les moines de Corbie, au VIIIe siècle, ont choisi à dessein d'insérer dans le latin 12190 ce feuillet dont ils avaient conscience qu'il provenait d'un carnet de modèles de Cassiodore. Avec ce choix, les moines ont montré leur aptitude à comprendre

et à appliquer au texte de l'harmonie des évangiles de saint Augustin la signification théologique donnée par Cassiodore à la beauté de l'ornement des reliures développée dans le livre premier des « Institutions ». En toute connaissance de cause, les moines du monastère du nord de la France ont d'une certaine manière appliqué les recommandations de Cassiodore et créé un exemple représentatif du sens donné par le fondateur de Vivarium au décor ornemental des reliures. Le feuillet change en quelque sorte de statut, puisque, provenant sans doute d'un carnet de modèles pour les relieurs, inséré au début du manuscrit contenant le traité augustinien sur l'harmonie des évangiles, il devient véritablement le plat de reliure puisqu'il orne la beauté des évangiles. Nous n'avons aucune idée sur l'aspect que pouvait avoir la « vraie » reliure du latin 12190 au VIIIe siècle étant donné que la reliure actuelle en maroquin rouge date du XIXe siècle. Jean Vezin a jadis démontré l'existence d'un atelier de reliure très actif au sein du monastère de Corbie dès le VIIIe siècle et tout au long du siècle suivant. Rares sont les *scriptoria* qui, à l'époque carolingienne, ont été des hauts lieux de la confection de reliures décorées. J'en arrive à me demander si l'intérêt des moines de Corbie dès le VIIIe siècle pour le décor des reliures n'a pas pour origine, au moins partiellement, la connaissance qu'ils avaient du passage de Cassiodore sur les carnets de modèles et étant donné qu'ils étaient peut-être en possession de l'un de ces carnets comme semble en témoigner le feuillet parisien.

La provenance cassiodorienne du feuillet parisien est également confortée par la certitude de la présence à Corbie, au VIIIe siècle, d'un certain nombre de manuscrits originaires de Vivarium. L'histoire de la bibliothèque du monastère fondé par Cassiodore demeure pour une large part énigmatique même si plusieurs savants ont par le passé jeter des éclairages convaincants sur la diffusion des manuscrits de Vivarium en Occident après la disparition du monastère. Corbie apparaît au VIIIe siècle, et au siècle suivant, comme l'un des lieux de destination privilégiée de l'ancienne bibliothèque de Vivarium. Le témoin le plus ancien du texte des « Institutions » est le manuscrit du VIIIe siècle, réalisé au Mont-Cassin (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 61) que je vais aborder dans un instant.

Revenons à présent au passage du chapitre trente du livre premier des « Institutions » où il est question des décors de reliures et de leur signification théologique. Un premier aspect de cette signification a été exposé précédemment, à propos de la beauté de l'ornement destinée à orner la beauté des Ecritures sacrées. Intéressons-nous maintenant à la référence à la parabole du chapitre 22 de l'évangile de Matthieu à laquelle Cassiodore se réfère de façon explicite et où il est question du banquet offert par un roi à ses convives qui doivent se rendre à l'invitation vêtue d'un beau vêtement. Dans son passage des « Institutions », Cassiodore est principalement intéressé par le beau vêtement dont les invités au banquet du roi doivent être revêtus. Pour Cassiodore le beau vêtement des invités au repas du roi est comparable à la beauté du décor ornemental des reliures. Autrement dit, selon Cassiodore, la beauté dont il est question dans son passage des « Institutions » renvoie en même temps à celle qui doit « couvrir » et « protéger » la beauté des Ecritures Sacrées mais aussi à celle

comparable au beau vêtement dont les invités – c'est-à-dire – les élus doivent être revêtus pour accéder au repas du Seigneur. De telle sorte que la beauté de l'ornement des reliures s'applique aux textes sacrés ainsi qu'aux vêtements des élus. Dans son commentaire sur ce passage de Matthieu, saint Jérôme explique clairement que le beau vêtement de la parabole est celui de l'homme nouveau : « Le vêtement des noces, ce sont les préceptes du Seigneur, les œuvres accomplies selon la Loi et l'Evangile qui sont le vêtement de l'homme nouveau ». Par chance, nous savons que la bibliothèque de Vivarium possédait un exemplaire du commentaire de Jérôme sur l'évangile de Matthieu laissant supposer la connaissance sur place de cette image de l'homme nouveau associé au beau vêtement et développée par Jérôme dans son commentaire. Cassiodore était lui-même un converti et donc un homme nouveau. Ne peut-on dans ce cas émettre l'hypothèse selon laquelle cette image du beau vêtement associé à l'homme nouveau, c'est-à-dire du converti, résonnait particulièrement dans la pensée et dans le cœur de Cassiodore pour qu'il l'emprunta à Jérôme en l'associant à la beauté du décor ornemental des reliures ? Dans cette même direction, Cassiodore s'adresse peut-être également aux relieurs afin de leur suggérer que le décor qu'il réalise pour les reliures est le beau vêtement dont ils peuvent se revêtir eux-mêmes, témoignant ainsi de leur propre conversion. Si cette hypothèse était fondée, la possibilité de penser que les traces particulièrement marquées pour réaliser le décor ornemental du « feuillet Nordenfalk » auraient volontairement été laissées visibles sur le parchemin afin de montrer les traces physiques ou matérielles du travail réalisé par le relieur, assimilé à un processus ou à un chemin de conversion, afin que la personne qui voit la beauté de ces ornements puisse mentalement (ou même spirituellement) refaire le chemin de conversion parcouru par le relieur en exécutant le décor.

Dans son commentaire sur la parabole de Matthieu, Grégoire le Grand associe le beau vêtement porté par les invités au banquet à la charité (*Hom., in Evangelia* XXXVIII).

> Mais puisque par la largesse de Dieu vous êtes déjà entrés dans la salle de noces, c'est-à-dire la sainte Eglise, veillez avec soin, frères, à ce que le roi, en y entrant ne trouve quelque chose à reprocher dans le vêtement de votre âme (. . .) Que signifie à votre avis, mes très chers frères, cette robe nuptiale ? Si nous disons que c'est le baptême ou la foi, qui donc est allé à ces noces sans le baptême ou la foi ? Si l'on se trouve au-dehors, c'est du fait que l'on n'a pas encore cru. Que devons-nous entendre par cette robe nuptiale, sinon la charité ? (. . .) Quel sens ont pour nous ces fêtes spirituelles, si nous n'avons pas la robe nuptiale, c'est-à-dire la charité, qui seule pourrait nous donner la beauté ? (. . .)

Grégoire le Grand concentre sa lecture exégétique du vêtement de la parabole de l'évangile de Matthieu sur le thème de la charité, suivant en cela saint Augustin qui avait déjà fait de cette vertu le cœur de son commentaire théologique sur la péricope du chapitre 22 de l'évangile de Matthieu. On l'a vu, saint Jérôme n'a pas retenu ce thème dans son commentaire sur le texte de Matthieu puisqu'il a centré le propos au-

tour de celui de la conversion. Néanmoins, parmi les vertus que le converti doit pratiquer, figure sans aucun doute celle de la charité. Faisant le lien entre la charité et la beauté, Grégoire le Grand souligne la nécessité d'accéder à la beauté par le vêtement de l'âme et de préciser que seule, la robe nuptiale, c'est-à-dire la charité, permet d'accéder à la beauté. Comme dans le passage des « Institutions » de Cassiodore, Grégoire établit un lien de nature théologique entre la beauté et le vêtement tout en s'inspirant déjà des commentaires de saint Jérôme et de saint Augustin sur le thème du beau vêtement. Dans l'Antiquité et tout au long du Moyen Age, le vêtement est fréquemment associé au thème de la charité et de la dimension sacrée associée à la beauté de l'âme. Il suffit pour s'en convaincre d'avoir à l'esprit l'ensemble des éléments de nature spirituelle, et dans une moindre mesure, et sociale à la fois de l'épisode du partage du manteau de la vie de saint Martin écrite par Sulpice Sévère. A son sujet, le manteau de saint Martin est fortement associé au thème de la conversion. A côté de ce manteau martinien, rappelons également la forte dimension théologique en lien avec le thème de la « conversion religieuse » présente durant l'Antiquité et au Moyen Age dans la perception de l'habit religieux et, plus largement, aux vêtements ecclésiastiques dont nombre de théologiens ont proposé une exégèse théologique axée notamment sur le changement de nature de l'ordonné ou du religieux.

Le décor ornemental du feuillet parisien présente une dimension géométrique prononcée. Outre les cinq compartiments clairement délimités, la rigueur de la structure des entrelacs impressionne par son caractère systématique et la finesse du tracé supposant une maîtrise technique sans faille de la part du peintre. Mais plus encore, ce sont les dix-huit carrés occupant le compartiment central qui forcent l'admiration pour l'artiste ou l'artisan ayant exercé ses talents sur ce feuillet. Ces carrés contiennent chacun un cercle dont le centre est fortement marqué par la trace laissée par le compas. Ces dix-huit points destinés à marquer le centre de chaque cercle sont la marque la plus visible des traces de préparation. Chaque cercle est entouré par une série d'entrelacs liés les uns aux autres pour n'en former qu'un seul. Notons que ces entrelacs constituent la forme circulaire du cercle. Ils forment aussi les quatre petits cercles situés en haut, en bas et sur les côtés de chaque grand cercle. Autrement dit, l'impression qui se dégage de cette organisation formelle est celle d'une structure où un cercle principal encadré par quatre cercles plus petits donc le centre respectif est marqué par un rond formé à partir de l'entremêlement des entrelacs.

Dans plusieurs de ses écrits, Cassiodore traite de la géométrie. En premier lieu, citons les *Variae* dans lesquels l'auteur parle de géométrie à partir de considérations sur l'arpentage, sur l'astronomie et sur l'architecture. À cinq reprises dans son commentaire sur les Psaumes, écrit entre 538 et 548 et que nombre de spécialistes considèrent comme son grand œuvre, Cassiodore apporte plus d'informations que dans ses *Variae* sur sa conception de la géométrie. De façon générale, dans ce texte, l'auteur traite plutôt de géométrie pure plutôt que d'une espèce de géométrie appliquée. Mettant en relation la géométrie euclidienne et le texte des psaumes, Cassiodore a pour objectif de montrer que toute la science profane est déjà contenue dans le

texte biblique. « La ligne est une longueur sans largeur », telle est, par exemple, la définition de la ligne donnée par Cassiodore dans son commentaire sur les psaumes et qu'il reprendra dans ses « Institutions ». Après quoi, Cassiodore s'intéresse de près, tant dans son commentaire sur les psaumes que dans les « Institutions », à la définition de la surface. À ce sujet, il pointe trois caractéristiques majeures de la surface : en premier lieu, elle *est* la couleur ; en second lieu, elle est le support des figures géométriques ; enfin, la surface est la perception par les yeux du corps. Commentant le verset 4 du psaume 96 (« les éclairs (du Seigneur) illuminèrent l'orbe de la terre ; la terre le vit et fut ébranlée »), Cassiodore s'intéresse ensuite à la relation entre l'*orbis terrarum* et le cercle. Pour lui, le cercle est une figure plane qui est contenue par une ligne circonscrite. L'orbe de la terre, selon notre auteur, est un cercle dont la composition dépend du centre défini par le point. Pour Cassiodore, l'Ecriture appelle la terre un cercle car lorsque l'on regarde l'horizon c'est bien cette forme géométrique qui se dessine. Or la « terre-cercle » est encadrée par les quatre points cardinaux, c'est-à-dire, dans le vocabulaire géométrique, les quatre angles d'un carré. De telle sorte que Cassiodore s'attache à réconcilier les deux formes géométriques applicables à la terre : le cercle et le carré. Dans ses « Institutions », Cassiodore n'hésite pas à affirmer que la Trinité est géomètre quand elle donne les différents aspects et les différentes formes aux créatures qu'elle a créées. On peut parler alors d'un processus de christianisation de la géométrie chez Cassiodore.

L'ensemble des principaux caractères de la géométrie selon Cassiodore paraît avoir été retenu dans la conception même du décor ornemental du feuillet conservé à Paris. Dans le feuillet, l'importance accordée à la ligne et à la couleur est particulièrement remarquable, donnant une illustration parfaite de la façon dont Cassiodore concevait ces deux formes géométriques. Mais, plus encore, la place de choix accordé au cercle, contenu dans un carré, et dont le centre est volontairement marqué par le point et encadré par quatre autres cercles semble correspondre parfaitement au discours de Cassiodore sur l'orbe de la terre et le cercle ainsi qu'aux quatre points cardinaux. J'émets ainsi l'hypothèse selon laquelle le peintre ne s'est pas seulement inspiré du discours de Cassiodore sur la beauté de l'ornement des reliures développée dans les « Institutions » pour concevoir le décor ornemental du feuillet. Il semble également avoir puisé dans les riches commentaires de Cassiodore sur la géométrie. Ajoutons à cela que le décor ornemental du « feuillet Nordenfalk » paraît illustrer à merveille le processus de christianisation de la géométrie que défendait Cassiodore. Autrement dit, on aurait aussi affaire à une sorte de vision cosmique du monde, offrant au « spectateur » une vision de la création destinée à être contempler afin de témoigner de l'harmonie de la création. Par ailleurs, le motif du cercle dont le centre est marqué par le point et entouré de quatre cercles plus petits, eux-mêmes marqués au centre par un point, n'est pas sans rappeler la structure des diagrammes et de la pensée diagrammatique auxquels Cassiodore accordait un intérêt majeur. Nombre de diagrammes contenus dans des traités théologiques au Moyen Age montrent une structure semblable à celle du décor contenu dans le feuillet : un cercle entouré de

quatre cercles de taille plus réduite et représentant parfois les quatre éléments. Au final, le décor ornemental du « feuillet Nordenfalk » constitue un exemple parfait de l'utilisation de la géométrie pour « penser de façon créative » et l'élaboration d'un discours de nature théologique destiné à la contemplation de l'harmonie du cosmos créé par Dieu. À ce sujet, rappelons aussi que la vision de la création du cosmos englobe toute l'Ecriture Sainte ; une mission accomplie par le décor ornemental du feuillet qui, dans sa dimension cosmique, contient les Ecritures étant donné qu'il est placé en tête du traité augustinien sur l'harmonie des évangiles.

Intéressons-nous à présent de plus près aux motifs d'entrelacs localisés sur les compartiments inférieur et supérieur du « feuillet Nordenfalk ». Ces entrelacs dessinant des courbes relativement amples rappellent le décor ornemental de la peinture représentant la vue non archéologique de l'église du monastère de Vivarium dans le manuscrit du VIIIe siècle, réalisé au Mont-Cassin et connu pour être le plus ancien témoin conservé du texte des « Institutions » (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 61). À côté des nombreux diagrammes, le manuscrit contient une peinture localisée au folio 29^v^ (Fig. 3) censée représenter une vue de l'emplacement et de l'église de Vivarium.

Elle est située dans le texte des « Institutions » en tête du chapitre 29 du Livre I où il est question de la description du monastère faite par Cassiodore. Cette miniature reproduit peut-être celle qui avait été conçue par Cassiodore pour illustrer ce passage de son ouvrage. En effet, au folio 67^v^, on lit que le manuscrit est le « *codex archetypus ad cuius exemplaria sunt reliqui corrigendi* » permettant de supposer qu'au Mont-Cassin, au VIIIe siècle, on a scrupuleusement suivi l'archétype de Vivarium. Bien que cette représentation de l'église de Vivarium ne figure pas la réalité archéologique du monument, elle reflète la vision idéale de l'espace sacré du monastère fondé par Cassiodore. L'inscription indiquant la dédicace à saint Martin évoque peut-être le lien entre Cassiodore et Martin, deux anciens hauts dignitaires de l'armée romaine convertis au christianisme, d'autant plus qu'on n'a aucune idée du saint auquel était dédiée l'église. Au sujet de Cassiodore et de saint Martin, je rappelle l'importance accordée au thème de la conversion qui leur est commun ainsi qu'au motif du manteau qui cristallise les éléments relatifs à la charité et à la beauté de la conversion, en lien avec l'exégèse sur Matthieu 22. Sur la peinture, l'édifice se présente sous la forme d'une partie centrale où l'on peut distinguer la toiture surmontée d'une croix et entourée de deux ouvertures semi-circulaires, et, dans la partie inférieure des triangles et des carrés colorés évoquant peut-être la maçonnerie extérieure de l'église. De part et d'autre de la partie centrale, on voit deux tours au sommet desquelles le peintre a représenté une croix ; un motif visible également à l'intérieur de la tour de gauche par rapport au spectateur.

Les motifs ornementaux déployés sur les deux tours ainsi que sur la partie centrale de l'édifice, formant une sorte de « H » majuscule, ne correspondent en rien à un décor réaliste pour l'extérieur d'une église. A leur sujet, on ne peut que relever avec intérêt la grande proximité entre ces motifs et le décor ornemental des compartiments inférieur et supérieur de la composition du feuillet parisien. Dans les deux cas,

Fig. 3: Cassiodore, *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* dans un manuscrit de la fin du VIIIe siècle. Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 61, fol. 29v. Source : Staatsbibliothek Bamberg, https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00140805?page=62%2C63 (consulté le 12.06.2025).

la supposition de l'existence d'un motif ornemental commun, connu des artistes et des relieurs à Vivarium au VIe siècle n'est pas à exclure dans la mesure où, comme je

l'ai déjà indiqué précédemment, la peinture contenue dans le manuscrit de Bamberg reproduit peut-être celle qui était jointe au texte des « Institutions » dès le VIe siècle. Dans les deux manuscrits, l'idée consiste vraisemblablement à orner la beauté de l'église de Vivarium avec celle des ornements géométriques, pour la peinture du manuscrit de Bamberg, et, à honorer la beauté des Ecritures Sacrées dans le cas du latin 12190 contenant, je le rappelle, le traité de saint Augustin sur l'harmonie des évangiles, suivant en cela les recommandations de Cassiodore dans son chapitre dédié à la signification théologique des décors de reliure.

Au sujet du décor de reliures dans l'Antiquité et pour établir une comparaison avec le feuillet cassiodorien issu d'un carnet de modèles, je m'attarderai un instant sur deux ivoires conservés aujourd'hui au Musée du Louvre (OA 3223 et OA 3850 bis). Les faces principales de ces deux ivoires, formant aujourd'hui un diptyque et représentant deux groupes d'apôtres ou d'évangélistes entourant un médaillon contenant le buste du Christ, dateraient du premier tiers du Ve siècle et seraient originaires d'Italie ou de Gaule. Nous n'avons aucune certitude que ces deux ivoires formaient à l'origine un seul et même diptyque. Au XIe ou au XIIe siècle, peut-être en France, ces deux plaques ont été réutilisées pour former un jeu de trictrac dont on voit clairement le dessin tracé au revers de chacune des plaques. Au centre du revers des plaques d'ivoire, des motifs ornementaux ont été gravés dans un cadre en longueur et de forme rectangulaire. Le motif de tresses entrelacées présentes sur le revers de l'ivoire n° OA 3223, n'est pas sans rappeler celui des entrelacs des compartiments inférieur et supérieur du « feuillet Nordenfalk ». Il ne s'agit nullement d'un seul et même motif d'entrelacs mais je serais tenté de proposer une hypothèse au sujet de revers de l'ivoire du Louvre. La bande horizontale avec son motif d'entrelacs tressés pourrait correspondre à un essai de décor de reliure datant de l'Antiquité, au Ve ou au VIe siècle. Il est surprenant de voir un bande décorative isolée sur l'espace de l'ivoire, comme s'il s'agissait d'un essai pour que le sculpteur puisse « se faire la main ». Pour le second ivoire, la date et la provenance sont aussi incertaines que pour le premier, mais je serais tenté de penser que ces décors géométriques dateraient du Ve ou du VIe siècle et témoigneraient du travail d'essai des sculpteurs pour le décor des reliures.

Sur un fond marron agrémenté de motifs géométriques simples, une mosaïque conservée à Princeton (Institute for Advanced Study) est composée d'une succession de cercles formés, comme sur le « feuillet Nordenfalk », par des entrelacs simples teintés de noir, de marron et de blanc et dont l'entremêlement évoque des cercles encadrant le cercle principal. Le fond des cercles est de couleur blanche avec, au centre, un motif géométrique circulaire dentelé et dont le centre est marqué par un point noir (Fig. 4).

Le parallèle entre les motifs de la mosaïque et ceux du feuillet du manuscrit conservé à Paris, à l'exception des carrés dans lesquels prennent place le cercle sur ce dernier, était suffisamment intriguant pour mener une enquête sur cette mosaïque. L'œuvre conservée à l'Institute for Advanced Study de Princeton appartient à la collection des mosaïques trouvées à Antioche lors des campagnes de fouilles archéologi-

Fig. 4: Mosaïque géométrique provenant de la maison du Phénix (Antioche), Daphne, conservée à Princeton, Institute for Advanced Study.

ques menées sur place par une équipe franco-américaine dirigée par Jean Lassus, côté français, et par Charles Rufus Morey pour la partie nord-américaine entre 1930 et 1940. Comme la plupart des mosaïques de pavement provenant du site antique d'Antioche, le fragment conservé dans la salle à manger de l'Institut de Princeton provient d'une maison privée ayant appartenu à une famille chrétienne et localisée sur le site de Daphné, près d'Antioche. En 1971, elle fut acquise par l'institut de Princeton et, depuis, elle orne l'un des murs de la salle à manger du prestigieux centre de recherche. La mosaïque de l'Institut est un fragment d'un pavement qui recouvrait le sol d'une pièce mitoyenne à la grande salle de la maison appelée « Maison du phénix » du fait de la présence, sur le sol de cette salle, d'une remarquable mosaïque où figure la représentation d'un phénix dont l'iconographie demeure aujourd'hui énigmatique. Dans ses carnets de notes, Jean Lassus a reproduit le motif géométrique de la mosaïque, estimant sans doute qu'il était rare et original puisque, de façon générale, les carnets de l'archéologue ne contiennent qu'un nombre très limité de dessins des motifs géométriques des mosaïques trouvées en fouilles.

Une recherche poussée dans le corpus des mosaïques trouvées à Antioche même ou dans toute autre aire géographique de la période comprise entre le Ve et le VIe siècle au cours desquels le pavement de Princeton a été réalisé m'a permis de faire le constat d'une faible fréquence du motif ornemental principal composé d'un cercle et de ces entrelacs formant à la fois le cercle et constituant quatre autres plus petites structures circulaires. Quelques exemples cependant, principalement issus de sites localisés au Levant méditerranéen, autorisent des comparaisons avec le motif de la mosaïque de la maison du Phénix à Antioche-Daphné. Je n'ai en revanche trouvé aucun motif comparable dans les corpus d'ivoires, d'enluminures et de tissus antiques. Pour des exemples proches de celui de la mosaïque conservée à Princeton, je mentionnerai comme principal exemple le pavement de l'un des bas-côtés d'une église aujourd'hui à Haïfa, et datant du VIe siècle. On constate aussi l'existence d'un motif proche de celui de la mosaïque de Princeton sur un pavement du palais byzantin de la *Domus dei tappeti di Pietra* à Ravenne et datant du VIe siècle. Au sujet de ce monument, rappelons que Cassiodore a longtemps séjourné dans la ville de la côte adriatique.

Le parcours au sein des mosaïques de pavement, autant pour les œuvres provenant d'Antioche que pour celles originaires d'autres lieux d'origine, soulève principalement la délicate question de la circulation des modèles permettant aux mosaïstes d'opérer un choix parmi les multiples et divers motifs ornementaux. Pour l'Antiquité, nous ne possédons aucune attestation certaine de l'existence de carnets de modèles circulant dans les milieux des mosaïstes, même si l'on peut raisonnablement supposer qu'un tel matériau ait pu exister, donnant la possibilité aux artistes et aux artisans de parfaire leur connaissance de la géométrie et ses applications dans le domaine de la mosaïque de pavement. Ce débat renvoie néanmoins à l'un des aspects essentiels de la recherche sur le « feuillet Nordenfalk » et l'existence d'un carnet de modèles qui, en fin de compte, aurait pu être utilisé aussi bien dans le domaine de la mosaïque que dans ceux de l'enluminure, voire de la sculpture sur ivoire, notamment pour la confection de plats de reliure.

A ce stade de ma recherche, je me trouve dans l'impossibilité de prouver ni même de démontrer de façon catégorique que le motif ornemental principal situé dans le compartiment central du feuillet parisien, et provenant sans doute d'un carnet de modèles pour relieurs, était comparable à un motif similaire ou proche que les mosaïstes utilisaient afin d'exécuter des mosaïques de pavement. Néanmoins, la grande proximité entre le motif de la mosaïque de Princeton et celui du feuillet conservé à Paris permet de supposer une origine commune de cet ornement qui aurait été adapté à chaque support et surtout, à partir de la signification théologique, ou plus globalement symbolique, élaborée de façon particulière dans chaque cas. Sur la mosaïque de Princeton, rappelons cependant l'absence du carré dans lequel le cercle principal s'inscrit sur le feuillet. Je vois une autre correspondance entre la mosaïque d'Antioche et la beauté ornementale du feuillet de Vivarium : leur monumentalité. En effet, la mosaïque est, par définition, un élément contribuant à la perception de la monumentalité de la pièce où elle se trouvait à l'origine. Or, cette monumentalité se retrouve dans l'ornement du feuillet, selon un procédé de transposition, de telle sorte que, même si la dimension du feuillet est petite par rapport à celle d'une mosaïque, le peintre a d'une certaine manière préserver le sens de la monumentalité et ce, sans que l'on puisse en aucune manière affirmer l'influence d'un type de support sur l'autre. Ce procédé de transposition était peut-être possible du fait de l'existence de carnets de modèles communs utilisés par le peintre du feuillet comme par le mosaïste de la maison du Phénix. Un autre élément de comparaison – ou de différence – doit également être pris en compte afin de tenter de comprendre la relation entre la mosaïque et le feuillet. On a amplement vu l'arrière-plan théologique présent dans l'ornement du « feuillet Nordenfalk » du fait de sa très probable conception par Cassiodore même. Or, le pavement de mosaïque de la maison de Daphné n'était pas situé dans un espace religieux ou sacré bien que l'on sache que la famille qui occupait ce lieu était chrétienne. Plusieurs auteurs ont souligné le caractère mouvant des motifs de pavements de mosaïques entre les espaces privés, telles que les maisons, et les édifices sacrés, comme les églises. Un tel phénomène a pu se produire au sujet de la mosaïque d'Antioche et le feuillet. Mais d'autres raisons peuvent être évoquées pour expliquer le rapport entre ces deux œuvres en lien avec Cassiodore et son histoire personnelle.

A l'issue de ce parcours dans ces divers matériaux, en premier lieu, le « feuillet Nordenfalk », je pense avoir montré l'existence de l'arrière-plan théologique dans la conception du décor ornemental de ce feuillet à partir de la façon dont Cassiodore lui-même envisageait la théologie de l'ornement et le processus de conversion au christianisme. On a vu également le rôle central tenu par les idées principales du Maître de Vivarium pour la géométrie en lien, cette fois, avec la « représentation » de l'harmonie de la Création et sa double dimension géométrique et diagrammatique. L'ensemble de la démonstration a également permis de souligner la force de la pensée de Cassiodore au sujet du thème du « seuil ». En effet, les plats de reliure décorés de la beauté de l'ornement, comme le feuillet parisien, constituent en quelque sorte l'espace du seuil, du lieu par lequel le chrétien entre et accède ainsi à la beauté de la

Création qu'il perçoit à travers celle des Ecritures Sacrées. A cela, vient sans doute s'ajouter une dimension apotropaïque à ces décors ornementaux du seuil. A propos des motifs géométriques des mosaïques de pavements de l'Antiquité et des textiles anciens, Henry Maguire a émis l'hypothèse selon laquelle leur répétition insistante dans les décors était le signe de leur pouvoir magique, de nature apotropaïque. Je serais tenté de penser qu'un procédé similaire a été envisagé pour le décor ornemental du « feuillet Nordenfalk » du fait de l'importance accordée à la répétition des motifs géométriques – notamment le cercle contenu dans un carré et entouré de quatre cercles plus petits – et étant donné le rôle d'introduction à la beauté des Ecritures que joue ce décor afin de montrer l'harmonie de la Création. On a vu également la part centrale accordée sans doute par le peintre du « feuillet Nordenfalk » au thème de la conversion, si chère au cœur de Cassiodore, suivant en cela le commentaire de saint Jérôme sur le beau vêtement, signe extérieur de l'Homme nouveau. Comme je l'ai indiqué précédemment, le décor ornemental du feuillet, avec les nombreuses traces visibles laissées par le peintre à la vue du spectateur, pourrait aussi constituer une sorte de chemin de conversion pour le relieur et le peintre.

Le feuillet parisien et son décor ornemental s'inscrivent aussi certainement dans le contexte théologique plus large voulu par Cassiodore pour rendre hommage à l'harmonie de la Création de l'univers par Dieu dont l'une des fonctions principales est de résoudre les tensions et la recherche du consensus. Rien d'étonnant alors à voir les moines de Corbie au VIIIe siècle décider d'incorporer le feuillet issu du carnet de modèles mis au point par Cassiodore en tête d'un manuscrit contenant l'harmonie des évangiles de saint Augustin. A propos de la résolution des tensions et de la recherche de l'harmonie, Cassiodore était devenu un expert en la matière puisqu'il a été à diverses reprises l'envoyé du pape pour réintroduire de l'harmonie entre les différentes grandes écoles théologiques orientales, notamment celles localisées à Antioche. Le lien entre le « feuillet Nordenfalk » et la mosaïque d'Antioche conservée à l'Institut de Princeton, outre la possibilité d'une origine commune du motif géométrique principal du fait de la connaissance par le peintre et le mosaïste d'un carnet de modèles, s'inscrit peut-être aussi dans le cadre de la familiarité de Cassiodore avec Antioche à laquelle viendrait également s'ajouter une dimension plus personnelle puisque la famille du Maître de Vivarium était peut-être originaire d'Antioche même. Sans aller jusqu'à proposer de voir dans le motif du « feuillet Nordenfalk » une sorte de rappel « mémoriel » de l'histoire familiale de Cassiodore en lien avec la ville des bords de l'Oronte, on ne peut qu'être interpelé par cette correspondance entre la mosaïque et l'histoire familiale de Cassiodore. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, le sentiment qui se dégage du feuillet de Paris et de son arrière-plan théologique et historique est celui d'une sorte de conscience qu'avait peut-être les moines de Corbie de rendre hommage à Cassiodore en réutilisant ce folio à bon escient, sans pour autant que l'on puisse parler d'un quelconque culte rendu au fondateur de Vivarium qui n'a jamais acquis, rappelons-le, le statut de saint.

Cassiodore est une figure majeure est très originale de la période de l'Antiquité tardive. Fondateur d'un lieu unique en son temps par ses caractéristiques et sa philo-

sophie, Vivarium qu'il a conçu, selon ses propres termes comme un projet de *schola christiana* où la part belle était faite à la connaissance de façon générale et plus particulièrement à une sorte de culte rendu aux Écritures Saintes. En cela, Cassiodore se distingue quelque peu des objectifs développés par saint Benoît dans sa conception de la vie en communauté au sein d'un monastère. Autrement dit, selon certains auteurs, avec Cassiodore, nous pénétrons dans le haut Moyen Age, expliquant ainsi le succès de ses écrits et de la réception des manuscrits provenant de Vivarium tout au long de la période médiévale. L'étude du « feuillet Nordenfalk » a permis je crois de confirmer cet intérêt central de Cassiodore pour le projet de *schola christiana* au cœur duquel le thème de la beauté occupait une place de premier choix.

Bibliographiques

Campbell (1988): Sheila Campbell, *The Mosaïcs of Antioch*, Toronto.

Cappuyns (1949): Dom Maïeul Cappuyns, "*Cassiodore*", in: *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, vol. 11, 1349–1408.

Ferré (2011): Barbara Ferré, "Cassiodore géomètre", in : *Latomus* 70, 166–198.

Ganz (1990): David Ganz, *Corbie in the Carolingian Renaissance*, Sigmaringen.

Heinzer (2021): Felix Heinzer, "Preaching with the Hands. Notes on Cassiodorus Praise of Handwriting and its Medieval Reception", in: Jörg B. Quenzer (ed.), *Exploring Written Artefacts. Objects, Methods and Concepts*, vol. II, Berlin-Boston, 947–962.

Levi (1971): Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, vol. I, London-The Hague.

Mynors (1937): Roger Aubrey Baskeville Mynors (ed.), *Cassiodori senatoris*, *Institutiones*, Oxford.

Halporn – Vessey (2004): Cassiodorus, *Institutions of Divine and Secular Learning and On the Soul*, Translated with notes by James W. Halporn and introduction by Mark Vessey, Liverpool, 165.

Hamarneh Bianchi (2021): Basema Hamarneh and Davide Bianchi Bianchi (eds.), *Late Antique Mosaics. Current Research and Conservation Strategies across the Mediterranean*, Wien, 113–129.

Nees (2022): Lawrence Nees, "Frankish Manuscripts. The Seventh to the Tenth Century, Volume Two", in: *A Survey of Illuminated Manuscripts in France*, London, 18, 65–69.

Nordenfalk (1974): Carl Nordenfalk, "Corbie and Cassiodorus. A pattern page bearing on the early history of bookbinding", in: *Pantheon* 32, 225–231.

Orofino (2006): Giulia Orofino, "Da Montecassino a Nonantola. La tradizione illustrativa delle *Institutiones* di Cassiodoro", in: Giovani Spinelli OSB (ed.), *Il monachesimo italiano dall'eta longobarda all'eta ottoniana (secc. VIII-X). Atti del VII Convegno di studi storici sull'Italia benedettina.* Nonantola (Modena), 10–13 settembre 2003, Cesena, 553–567.

Palazzo (2024): Éric Palazzo, *Broder la splendeur. La théologie chrétienne de l'ornement dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris, 2024.

Silkatcheva (2021): Ana Silkatcheva, "The Promising Potential of Patterns. A Basis for a Region-wide Study of Geometric Patterns in the Mosaics of the Late Antique Levant", in : Basema Hamarneh and David

Sirago (1983): Vito Antonio Sirago, *I Cassiodoro. Una famiglia calabrese alla direzione d'Italia nel V e VI secolo*, Soveria Manelli.

Troncarelli (1998): Fabio Troncarelli, *Vivarium. I libri, il destino*, Turnhout.

Troncarelli (2020): Fabio Troncarelli, *La lettera rubata. Segni speciali e immagini simboliche nei codici di Cassiodoro*, Roma.

Greti Dinkova-Bruun

Pictorial Exegesis and Imagination in the Anonymous *Pictor in Carmine* (ca. 1200)

1 Methodological Questions and Categorization

Understanding the nature of the verse *titulus* used as a caption for a work of art (suitably called *Bildbeischrift* or *Bildbeschriftung* in German) is not as straightforward as it seems at first glance. The complexities stem from two main considerations: first, on what kind of material and how were these captions written, and second, which literary genre do these texts belong to. For example, if the verse *tituli* are found on art objects and church walls, they can be classified as inscriptions to be surveyed by epigraphists[1] but if they are entered as captions for images in manuscripts and printed books, they are normally regarded as texts to be studied by palaeographers and literary scholars. Generically, the verse *titulus* is ambiguous as well. In form, it is similar to the epigram, but its content is more limited, being shaped by the artistic creation that the verses accompany and compliment. In this respect, a verse *titulus* used as a caption has a very strong relationship to its visual counterpart and is thus different not only from the epigram in general, but also from an epigram which is inspired by a work of art, but which is not necessarily meant to be transmitted with it. The caption verse *titulus* is not a *carmen epigraphicum* either, because the funerary poetic inscriptions are almost never created in relation to an image; rather, they deal with the life and accomplishments, the *cursus honorum*, of the departed individual. In a sense, the verse *tituli* that are meant to serve as captions are a type of occasional poetry inspired by a particular piece of art to which they are supposed to be attached in a tight and powerful image-text continuum. At the same time, it should be remembered that this image-text link could be broken, either by detaching the captions and copying them as self-contained verse collections or by composing verses in the form of *tituli* and making the literary rather than the visual the primary outlet of creativity. These emancipated verses exist as textual corpora that could invoke an imaginary artistic representation in the reader's or the artist's mind, but correspondingly they also could be read just as poetry.

In light of this discussion, it seems more fruitful to classify the caption verse *tituli* on the basis of how they connect to the visual, be it physically or conceptually, without trying to establish to which scholarly discipline they belong. If we accept that

1 In recent years, the most important work dedicated to the intersection between the fields of epigraphy and art history has been produced by Stefano Riccioni; see, for example, Riccioni (2011) 85–137 and Riccioni (2019) 217–243.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-010

titulus designates genre, verse refers to the metrical form of expression, and caption defines the role the verses play, we can identify three general categories:

First, the verses are transmitted together with an image, artifact, or church decoration, thus perfectly illustrating the text-image interconnectedness. Here, the verse captions are seen in their natural milieu.[2] Two examples among many are seen in the famous Klosterneuburg Altar of 1181,[3] and the various very influential medieval picture Bibles, which exist both as manuscripts and as early printed books generally referred to as the *Biblia pauperum*.[4]

The second category is exemplified by verses that have originated in a real text-image context but have been removed from it and have as a result become independent textual entities where the direct link to the art to which the *tituli* were once physically attached has disappeared. Some examples of these collections are studied by Francesco Stella in his monograph on Carolingian Biblical poetry[5] and by Arwed Arnulf in his *Versus ad picturas*,[6] while in London's College of Arms there is large miscellaneous manuscript from the late 13th-early 14th century (Arundel 30)[7] which contains collections of verses used in the decoration of the churches in Bury St. Edmunds,[8] York, Lincoln, Spalding, and Peterborough.[9] Very important is also the so-called Canterbury Roll (Canterbury, Canterbury Cathedral Archives, C.246), dating to the early 14th century, which preserves the verse *tituli* on the great typological windows of the Canterbury Cathedral, some of which still exist *in situ*.[10]

The third category is seen in the *tituli* that are composed primarily as literary texts which are inspired by the form of the real verse caption or even the epigram, but which are meant to accompany a mental image rather than a real one, even when the verses are supposedly describing an existent object of art. Here, the link between

2 Some examples from the Carolingian era are mentioned in Arnulf (1997) 163–169.

3 For a comparison between the Klosterneuburg Altar and *Pictor*, see Baker (1991) 42–44, 58 (Table). More context is provided in Buschhausen (1974) 1–32.

4 A concise discussion is presented in Fabiny (1992) 93–103. For a study on the *Biblia pauperum* as a blockbook, see Palmer (1995) 137–165.

5 Stella (1993) 172–200, where these collections are grouped under the term "epigrafi extralibrarie."

6 Arnulf (1997) 111–115, where a sylloge of *tituli* ascribed to Ambrose is described as "quae in basilica Ambrosiana scripta sunt."

7 For a description of the manuscript, see Black (1829) 44–57.

8 The Bury cycle is discussed in James (1895) 186–203 and mentioned briefly in Baker (1991) 45–46.

9 The first to study the Peterborough verses in the Arundel manuscript is James (1895–1896) 178–194. Verses that "were barely legible" according to the author are printed on pp. 180–181. They represent captions for depictions of the Prophet Isaiah, the Burning Bush, Gideon's Fleece, Mary and Elizabeth, Aaron's Rod, the Dream of Nebuchadnezzar, etc.

10 A thorough discussion is found in Ramirez (2014) but see also the ground-breaking study of James (1901). In fact, the Canterbury verses are preserved in two additional manuscript witnesses, Cambridge, Corpus Christi College, 400 ("Cambridge Verses") and Oxford, Corpus Christi College, 256 ("Oxford Verses"). For a table presenting the coincidences of scenes in *Pictor*, Canterbury, and Peterborough, see Baker (1991) 64.

text and image is only potential and conceptual, relying on the reader's imagination. The best examples from Late Antiquity are the collections of *tituli* by Paulinus of Nola and Prudentius,[11] while from the later period we can mention, among many others, the biblical epigrams of the poetic star of the late 11th-early 12th century Hildebert of Le Mans,[12] the Christ-cycle in Peter Riga's pre-1160 *Floridus aspectus*,[13] or the anonymous post-1173 *Versus de historia euangelica* that presents the most saliant episodes in Christ's nativity, ministry, and passion in 288 rhyming hexameters, again divided mostly in pairs.[14] These literary *tituli* could of course be excerpted and used as captions by artists, but the important point is that they have originated as literature rather than epigraphy, in contrast with the second type of verses which start as inscribed *Bildbeischriften* but metamorphose into independent poetic sylloges.

With all this being said, the work discussed here represents a special category, because the anonymous composition known as *Pictor in carmine*,[15] written in England around the year 1200, was explicitly created to serve as a poetic repository, from which the artists could draw, when they needed a suitable text to showcase the meaning of their images.[16] In this way, the avowed *raison d'être* of the verses in the *Pictor* is the aspiration to become captions for praiseworthy church decoration. And this is not an inference on the reader's part, as the poet clearly states in his preface:[17]

> *Ad moderandam itaque pictorum licentiam, immo ad informandam eorum operam in ecclesiis, ubi pingi permittitur, digerit presens calamus adaptationes quasdam rerum gestarum ex ueteri et nouo testamento cum superscriptione binorum uersuum qui rem gestam ueteris testamenti breuiter elucidant, et rem noui conuenienter adaptant, quorundam postulatione capitulatim ad manum conscripti. Ideo uero per singula capitula plures positi sunt binarii uersuum ut quod circa unum*

11 Arnulf (1997) 47–109.

12 Scott/Baker/Rigg (1985) 272–316 (79 epigrams).

13 Wollin (2009) 407–447, at 415–419, nos. D 5–13. This cycle is followed by a series of seven pieces called *Tituli* (nos. 14–20) which also could be interpreted as serving as captions, having rubrics such as "Super imaginem legis latoris Moysi," "Super imaginem beatissime Virginis Marie," "Versus super imaginem Synagoge," or "Super imaginem Ecclesie" (nos. D 14, 15, 19, 20); see Wollin (2009) 419–421.

14 The text is edited in Dinkova-Bruun (2021) 175–212.

15 The title does not exist in any of the manuscripts of the work but has been adopted in modern scholarship for convenience. It was championed by R.M. James, the first scholar to draw attention to the poem. James also uses *Pictor in fenestra*; see Baker (1991) 9–10 and Wirth (2006) 14–15. Some of the medieval titles include *Adaptationes ueteris et noui testamenti*, *Adaptatio rerum gestarum in ueteri testamento ad nouum,* and *Concordantia.*

16 Two editions of *Pictor* exist: 1) a critical edition based on 12 manuscripts prepared by Baker (1991); and 2) an edition from a single manuscript, Cambridge, Corpus Christi College, MS 300, produced by Wirth (2006). The Corpus Christi manuscript can be consulted at https://parker.stanford.edu/parker/catalog/gn055tc5638 (last access 27.05.2025). The Latin quotations provided in this study are from Baker's critical edition. The English translations are my own.

17 The prologue to *Pictor* is printed, translated, and discussed briefly in James (1951) 141–166, esp. 141–143. For further discussion on the prologue's sources and background, see Baker (1991) 10–13 and Wirth (2006) 20–23. Edition of the prologue in found in Baker (1991) 117–118.

> *non sufficit exprimere breuitas, suppleat circa idem alterata diuersitas, placitam datura legentibus optionem.*
>
> Therefore, in order to restrain the licentiousness of painters or rather in order to shape their work in churches where painting is permitted, this pen has arranged certain applications of events from the Old and New Testaments together with an inscription (*superscriptio*) of two verses, which elucidate briefly the event of the Old Testament and adapt it conveniently to that of the New, and which, at the request of some people, are written readily (*ad manum*) in chapters. In fact, several couplets of verses are placed in a single chapter for the reason that, what the brevity (of one couplet) does not manage to explain about one (chapter), the assorted variety might supply, offering the readers a choice that is pleasing to them.

The *Pictor*-poet is obviously concerned with what he sees depicted in churches, but even though he is providing guidance to painters about how to choose their designs wisely, he is very clear in asserting that it is not his job to create organized pictorial cycles for the artists. Each and every one of them is free to choose what to represent according to his own sense as long as the ambition behind the undertaking is to glorify Christ, not the painter himself. This is an important statement that bolsters the importance of *Pictor* as a repository of art-related verse *tituli* that were meant to be sampled and selected from, a realization that provides an insight into the later reception of the work.[18]

2 *Pictor in Carmine*: Structure and Contents

The following discussion examines how the original version of *Pictor* is organized and touches briefly upon what has happened to its various components in the course of transmission. There are four elements that constitute the unabridged version of the work, which is preserved in six thirteenth-century manuscripts (four complete), all of English origin:[19]

1. As already intimated, *Pictor* starts with a prologue in which the suffering poet (*dolens* is the opening word of the text) explains his intent and lays down his ad-

18 *Ceterum hiis qui talia curant non erat meum pingenda queque disponere, sed disponant ipsi prout trahit sua quemque uoluptas, uel prout unusquisque in suo sensu abundat, dummodo gloriam Christi querant non suam*; see Baker (1991) 118, lines 7–9.

19 The full version was possibly preserved in a seventh manuscript, but of this codex only a single folio remains today, i.e. London, British Library, Royal 7.A.V, saec. XIII, second quarter. Baker (1991) 72–108, discusses seventeen *Pictor* manuscripts, which she divides into three groups: longer version, abbreviated versions (produced in England, mostly in the 13th century), and *Tabula*-versions (produced on the Continent in the 14th–15th centuries). For a list of the manuscripts, see Sharpe (1997) 9–10, who includes them under the name of the Cistercian abbot Adam of Dore (d. after 1216). Adam's authorship of *Pictor* is, however, rather tenuous; see Baker (1991) 6–9. Wirth (2006) 11, also provides a

vice to the painters. The prologue is probably the best-known section of *Pictor*, being printed numerous times on its own since the late 19th century.[20] A paragraph was appended to the original Prologue in a couple of the later manuscripts, listing the seven parts into which the work could be divided according to the main events in the life of Christ.[21]

2. The prologue is followed by a *Tabula* which serves as a Table of Contents and a Finding Tool, thus trying to both anticipate and map the use of the work. It comprises a register of 138 chapters, referred to as antitypes, which mention events of the New Testament, with the synoptic Gospel narrative being the red tread that binds everything together. Under each of the antitypes corresponding types from the Old Testament are listed, amounting to 510 in total. These types from the Old Testament are unevenly distributed and in 84 of the 138 chapters, or in almost 61% of the cases the antitypes are accompanied by two of them. In 24 chapters (or 17%) the number of types is 4. The highest number of types (21) is attached, first, to Chapter 1 on Christ's incarnation titled *Colloquium Gabrielis et uirginis de incarnatione uerbi*; second, to Chapter 101 on Christ's crucifixion titled *Crucifigitur Christus* (17); and third, to Chapter 48 on Christ's baptismal activities titled *Baptizat Christus manibus apostolorum* (14). The types in the *Tabula* are listed in the logical and organized manner that reminds the reader of a collection of *distinctiones*, and indeed this impression is confirmed by the branching horizontal tree diagrams[22] that present the types as flowing from their defining antitypes in some of the manuscripts, especially Cambridge, Corpus Christi College, 300, one of the work's best-known witnesses. The usefulness of the *Tabula* as a guidebook for biblical typology was underscored in manuscripts from the 14th and 15th centuries where it was copied either by itself or sometimes accompanied by the preface.[23]
3. The main section of the work is represented, of course, by the verses themselves, all arranged in couplets and almost all Leonine hexameters. If the Old Testament types are informed by the New Testament antitypes, the verses are illustrative of the types, and when multiple couplets are provided for a given type, these are arranged in the order of the books of the Old Testament, presumably to improve searchability and facilitate choice. There are altogether 3,600 verses, again une-

list, where one further late manuscript (Vatican City, BAV, Reg. Lat. 29, a. 1523) is added to the count. Finally, an excerpt of 26 verses from *Pictor* is found in Oxford, Corpus Christi College, 132 (saec. XV, second quarter), fols. 69^{v}–70^{r}. These couplets seem to have been intended to gloss and explain five images of the Virgin used in decorating the York Minster's Lady Chapel completed in 1373 by Archbishop John Thoresby; see Gillespie (1997) 206–229.

20 See Baker (1991) 1, n. 5.

21 This version is printed in Wirth (2006) 109–111.

22 For a study on this type of diagrams, see Even-Ezra (2021).

23 These are Baker's so-called *Tabula*-versions (see above, n. 19).

venly distributed, but as many as 158 of the 510 types (or around 31%) are illustrated by 2 distichs.[24] 120 types (or 23%) are supported by 3 distichs, 104 types (or 20%) by 4, and 92 (or 18%) by 5. This means that 92% of the types are exemplified by 4 to 10 verses. But there are exceptions, in which types are afforded 6, 7, and even 8 distichs each,[25] making the reader wonder how a painter would make a choice between so many options. In the following, I will try to answer this question.

The Chapters where we see most variation in the verses provided for each type are Chapter 48 on baptism[26] and Chapter 109 on Joseph of Arimathea and Nicodemus wrapping the body of Christ in linen cloths.[27] In these chapters we see multiple types that are exemplified by 6 or 7 supporting couplets. These two topics are indeed popular in paintings, so the *Pictor*-poet seems to strive to offer as much variety as possible for the benefit of the artists who might wish to have a greater choice of captions for their images. But how do the verses in *Pictor* work in practice? In the following, I will present two examples from Chapter 48 which perfectly showcase the poet's unique idea of how the intricate link between text and image could be captured by a variety of poetic *tituli*.

Let us look first at Chapter 48, Type 1, which is supported by 6 distichs. The text reads:[28]

(1) *Aque diluuii leuant* ***ARCHAM*** *in sublime a terra. In Genesi.*

1. *Signum baptismi fuit unda lauans cataclismi,*
   Quo populos usos notat ***archa*** *per octo reclusos.*
2. *Diluuii pelago baptismi lucet imago,*
   Que natat amne uago patet ***archa*** *lota propago.*
3. *Fons animas mundans est mundo flumen inundans,*
   Mersum peccatum gens et genus ***archa*** *renatum.*
4. *Que per aquas tute natat* ***archa*** *potita salute*
   Est typus ablute plebis culpisque solute.
5. *Orbis ut expurges scelus, unda superflua, turges:*
   Tu lauacrum pandis signumque dat ***archa*** *lauandis.*
6. *Ad sacrum spectat lauacrum paucis aqua parca:*
   Ecclesie natat in specie nec mergitur ***archa****.*

24 See the Table provided in Wirth (2006) 24–26.

25 See for example Chapter III.3 (8 distichs), XIX.2 (7 distichs), XXIX.9 (6 distichs), XXXVII.5 (6 distichs), XXXVIII.2 (7 distichs), etc.

26 XLVIII. *Baptizat Christus manibus apostolorum* [Ioh. 4:2]. Here, the antitype is linked with 14 types, and the types exemplified by most couplets are given in bold: **1:6**; 2:5; **3:7**; 4:5; 5:3; **6:6**; 7:2; 8:3; **9:6**; 10:2; **11:6**; 12:3; 13:5; 14:5. Thus, this specific section of *Pictor* contains as many as 64 distichs or 128 verses.

27 CIX. *Sepultum Christum operiunt lintheis Nichodemus et Ioseph* [Ioh. 19:38–40]. In this case we have 8 types (**1:6**; **2:8**; 3:2; **4:6**; **5:6**; 6:5; 7:5; 8:5) and 43 distichs or 86 verses.

28 Baker (1991) 396–397.

(1) *The waters of the flood lifted up the ark on high from the earth. In Genesis.*

1. The cleansing wave of this cataclysm was a sign of baptism;
   the ark denotes the people who experience it through the eight [souls] enclosed [in it].
2. A simile of baptism becomes apparent through the sea of the flood;
   the cleansed [Christian][29] progeny is indicated by the ark which floats in the meandering river.
3. The water spring that purifies the souls is the stream that drowns the world;
   the submerged sin [represents] the peoples, the ark the reborn [Christian][30] folk.
4. The ark that swims through the waters safely and by the power of salvation
   is the symbol of the people that are cleansed and free of transgressions.
5. O overflowing wave, you swell in order to wash out the crime of the world:
   you prepare the bath, and the ark provides a sign for those who need to be bathed.
6. The scanty water serves as a holy baptismal bath for only a few;
   the ark floats in a semblance of the Church and does not sink.

When these verses are examined carefully, two things become apparent: 1) The word *archa* from the Genesis text of the type: "The waters of the flood lifted the ark high above the earth" (Gen. 7:17), is identified as the key unifying element between the couplets and is thus repeated in every single one of them (**in bold in the text above**); 2) As the ark floating safely on the waters symbolizes the Christians who are saved through the waters of baptism, all six distichs mention the following three elements: water called *unda*, *amnis*, *fons*, *aqua*; cleansing, represented by the words *lauans*, *mundans*, *lotus*, *ablutus*, *lauacrum*; and people being baptized designated as *populi*, *propago*, *genus*, *plebs*. Only one additional detail is seen in Couplet 6, where the Church is likened to the Ark. This is all very interesting and revealing. It seems that the *Pictor*-poet really made the verses attached to a given type almost interchangeable, which explains the later 14th-century abbreviated or rather slimmed down versions of the work where only one couplet, often a different one in the different manuscripts, would be chosen for one type.[31] It also seems that in the case of Chapter 48, Type 1, the captions are so similar in content that any image showing a group of people undergoing baptism could be used as the New Testament counterpart of any painting depicting Noah's ark floating in the air. Thus, once the artist has painted the images capturing the typological connection of the type-antitype pair, any couplet offered by *Pictor* was a viable option. Hence, we can say that *Pictor* offers both freedom and constraint: the artist can choose his own *titulus*, but only within the clearly defined boundaries of the specific typological context. The idea that the poem is presenting to the reader a world of prefigurative signification is emphasized by the use

29 *Propago* is glossed with *Christianorum* in Cambridge, Corpus Christi College, MS 300, fol. 37r; see Wirth (2006) 189.

30 *Genus . . . renatum* is glossed again with *Christianorum* in Cambridge, Corpus Christi College, MS 300, fol. 37r; see Wirth (2006) 189.

31 For a Table examining the manuscripts that contain selections from *Pictor*, see Wirth (2006) 319–335. However, it needs to be mentioned that occasionally verses were added to the original; see Wirth (2006) 309–315.

of the following expressions: ***signum*** *baptismi*, ***imago*** *baptismi*, ***typus*** *ablute plebis*, and ***in specie*** *Ecclesie*. The hidden allegorical meaning is also brought forth by verbs such as *notat*, *lucet*, *patet*.

This approach is seen also in the second type from Chapter 48 which quotes Genesis 29:2: "Jacob sees three flocks of sheep by the well in Mesopotamia." The Latin verses supporting this Old Testament type read:[32]

(2) *Iacob uidet* ***TRES GREGES*** *accubantes iuxta* ***PUTEUM*** *in Mesopotamia. In Genesi.*

1. *Signat ager mundum,* ***puteus*** *lauacrum subeundum,*
   Tresque greges *gentes te, trine deus, profitentes.*
2. *Baptismum* ***puteus****, Iacob te, Christe, figurat,*
   Plebem, trine deus, ***grex triplex*** *que tua curat.*
3. *Iacob Christus, ager mundus,* ***fons*** *unda piatrix,*
   Grex triplex *est plebs tibi, trine deus, famulatrix.*
4. ***Fons*** *lauacrum, campus mundum, Christum Iacob edit,*[33]
   Grex triplex *est plebs que, trine deus, tibi credit.*
5. *Orbis ager, Iacob Christi, lauacrique figura*
   Fons *est,* ***grex triplex*** *plebs, trine deus, tibi pura.*[34]

(2) *Jacob sees three flocks of sheep lying by a well in Mesopotamia. In Genesis.*

1. The field signifies the world and the well the bath that needs to be undertaken;
   the three flocks of sheep are the nations who profess you, o threefold God.
2. The well prefigures the baptism, Jacob [prefigures] you, Christ, and the
   three flocks of sheep [prefigure] the people which cares about your matters, o threefold God.
3. Jacob is Christ, the field is the world, the spring is the cleansing wave,
   the three flocks of sheep are the people which serves you, o threefold God.
4. The spring announces the baptismal bath, the field the world, Jacob Christ,
   and the three flocks of sheep are the people which believes in you, o threefold God.
5. The field is the prefiguration of the world, Jacob of Christ, the spring of the baptismal bath,
   and the three flocks of sheep are the people which is made pure for you, o threefold God.

We are still on the baptismal theme of Chapter 48, and the antitype is still a verse from Genesis, but here we have two key elements from the biblical text that are repeated in all couplets, namely GREGES TRIPLICES and PUTEUS, which is clearly what the Old Testament image must contain, similarly to ARCHA in the first type. The three flocks prefigure the people who through the water of baptism acknowledge the Holy Trinity, addressed in *all* couplets as *trine deus*. Jacob is presented as a type for Christ in couplets 2, 3, 4, and 5, while the field with the well signifies the world, as seen in couplets 1, 3, 4, and 5, a connection already made in Matthew 13:38. These typological

32 Baker (1991) 398–399.

33 In Cambridge, Corpus Christi College, MS 300, fol. 37r, *edit* is glossed with *ostendit*; see Wirth (2006) 189.

34 In Cambridge, Corpus Christi College, MS 300, fol. 37r, *pura* is glossed with *purificata*; see Wirth (2006) 189.

links imply that here the New Testament image can be more nuanced than the one suggested in the first type, featuring Christ as a minister baptizing a group of *three* people, possibly close to a well or spring. The language of typology is also different in this second example, namely, the poet opts for the usage of the verbs *signat*, *figurat*, *edit*, and *figura est*. It is indeed impressive that in the span of relatively few verses of the two examples examined here the *Pictor*-poet was able to propose such a variation in articulating the idea of typology and prefiguration.

These two examples show how intricate the *Pictor* verses really are and how very closely they follow the actual wording of the biblical text. They also seem to be very effective in shaping a visual representation of the scriptural content in both the New Testament antitypes and the Old Testament types, informing the visual through the linguistic. Thus, text and image are conceptually interlinked not only at the final level of visual representation, but also at the initial level of creative imagination. The *Pictor-tituli* for a given type truly represent multiple verse takes on the same typological theme, with variation in expression but consistency in content. They are often inspired by textual associations that strive to conjure distinct images in the minds of the readers, be they visual artists, theologians, or exegetes.

4) The final component of *Pictor* are the biblical and exegetical quotations added in the margins, which are believed to be an integral part of the original design of the work. The role these annotations play is mostly to explain a biblical expression included in the verses and sometimes to provide interpretative corroboration of the content of the poetry.[35] This is evident in the gloss to the already examined Type 1 of Chapter 48:[36]

Marginal quotation
Petrus. In diebus Noe cum fabricaretur archa, in qua ***pauci****, idest* ***octo anime*** *salue facte sunt per aquam. Quod et uos nunc* ***similis forme*** *saluos facit baptisma* (I Petr. 3,20–21)

1. *Signum baptismi fuit unda lauans cataclismi,*	
Quo ***populos*** *usos notat archa per* ***octo reclusos****.*	***octo anime***
2. *Diluuii pelago baptismi lucet* ***imago****,*	***similis forme***
Que natat amne uago patet archa lota propago.	
. . . . .	
6. *Ad sacrum spectat lauacrum* ***paucis*** *aqua parca:*	***pauci***
Ecclesie natat in specie nec mergitur archa.	

As seen in these verses, the Old Testament type is supported by a quotation from Peter's first letter, from where the poet picks up the idea that only very few people (*pauci*, in Couplet 6), that is, eight of them (*octo*, in Couplet 1), were saved in the flood which is a prefiguration (*imago*, in Couplet 2) of Christian baptism. In fact, if we consi-

35 Baker (1991) 29–30.
36 Baker (1991) 396.

der that Peter's text also mentions *archa*, *baptisma*, and the salvation of souls (*anime salve facte sunt*), we realize that the poet's prefigurative links were set out for him by the Bible itself, so perhaps this is why it has been impossible to identify the direct sources for so many of *Pictor*'s types. In many cases, the poet's inspiration seems to have come directly from Scripture, without an exegetical intermediary.

Type 2 of Chapter 48 is given a marginal note quoting two biblical verses, one from Matthew (13:37–38) and one from the Canticles (4:2): "*Euuang. Qui seminat bonum semen est filius hominis.* ***Ager autem est mundus****. In Cant. Dentes tui sicut greges tonsarum que ascenderunt de lauacro*."[37] The most important exegetical element adopted by the poet in this point relates to the understanding that the field, in which Christ performs his baptismal activities, is a symbolic representation of the world in which the sinners who need salvation live and die. The *Pictor*-poet adopts this typological insight and uses not only the biblical *ager* and *mundus* but also their synonyms *campus* and *orbis*.[38] Again, the modern reader is struck by how tightly interwoven the Bible and the poem are. In fact, the *Pictor*'s verses are shaped by two biblical contexts, first, the biblical quotation used to formulate the Old Testament type, and second, by the biblical quotation provided as a marginal annotation for each of the types.

3 Conclusions

In conclusion, *Pictor in carmine* is a poetic compilation that explores the multifaceted typological connections between the Old and the New Testament in the context of Church decoration. Visual exegesis is typical for medieval art in general, but *Pictor* fits specifically into a very pronounced 12th-century interest in combining images with explanatory verse *tituli*, as is seen in the decorative programmes of the Klosterneuburg altar, the Peterborough choir stalls, and the Canterbury windows. Other picture cycles of this type also existed, as in the Abbey of Bury St. Edmunds, Worcester Cathedral, and York Cathedral, and the point is not that there is a direct connection between these pictorial enterprises, even though some cross fertilization certainly existed, especially in England, but that this type of typological decoration, is a manifestation of a very popular 12th-century trend, which continued to be employed also in the subsequent centuries. When a comparison is made between the various pictorial programmes from the period, it becomes apparent that what they share are scenes and types rather than captions or *tituli* which are frequently similar, but seldom absolutely identical. And this tells us something about the medieval versifying mind: variation is paramount as long as the content of the poetry remains within the meaning

37 Baker (1991) 398.

38 See above the quotation of the text at p. 190.

established by the long tradition of exegesis, and in this particular case, within the parameters of biblical typology.

Thus, we can conclude that *Pictor* fits into the larger pictorial interests of its time, but at the same time it is different from the other contemporary decorative cycles, whose verse *tituli* represent real captions that have existed or still exist on Church walls, altars, and windows. The differences are seen both in *Pictor*'s meticulous compositional structure and in the fact that the work is also meant to provide guidance to irresponsible artists, not just give them a list of verse *tituli* to use as they see fit. In this manner, *Pictor* occupies a liminal space between a descriptive artistic manual and prescriptive exegetical treatise, which is clearly seen in the way the work was read and transmitted through the centuries. As already mentioned, the *Tabula* could be copied by itself (occasionally together with the preface), thus becoming a guide to typology divorced from any pictorial concerns. In one case (Oxford, Bodleian Library, Digby 65, saec. XIII), only the verses were copied, stripped of any paratextual scaffolding, turning the work into a pure poetic compilation. In yet another context, especially on the continent and a century later, *Pictor* metamorphosed into a new work called *Rota in medio rotae*, which represents an abbreviation of the original, both in the number of selected types and in the number of verses that go with them.[39] The various ways in which *Pictor* continued to be transmitted and used confirms the work's enduring power to inspire and educate. The poem's originality is seen not only in its intricate web of types, antitypes, and exegetical connections, but also in its ability to offer numerous choices while engaging with the complex world of biblical prefigurative signification and its practical application in Church decoration. Indeed, *Pictor*'s rich allegorical imagery and the poet's uncanny skill in placing his creation as a mediator between reader, text, and image make the work one of the most unique medieval poetic compositions.

Bibliography

Arnulf (1997): Arwed Arnulf, *Versus ad picturas: Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, München-Berlin.

Baker (1991): Deidre F. Baker, *Pictor in Carmine uel Adaptatio rerum gestarum in Veteri Testamento ad Nouum*: A Critical Edition (unpublished PhD thesis, University of Toronto).

Buschhausen (1974): Helmut Buschhausen, "The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics Author(s)", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1–32.

Black (1829): William H. Black, *Catalogue of the Arundel Manuscripts in the Library of College of Arms*, London, 44–57.

Dinkova-Bruun (2021): Greti Dinkova-Bruun, "Gospel History in Verse from Leiden, University Library, Vulc. 48", in: *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* (*AHDLMA)* 88, 175–212.

Even-Ezra (2021): Ayelet Even-Ezra, *Lines of Thought: Branching Diagrams and the Medieval Mind*, Chicago.

39 See Röhrig (1961) 268–280; Röhrig (1965) 7–113; Wirth (2006) 74–76.

Fabiny (1992): Tibor Fabiny, *Figura and Fulfilment: Typology in the Bible, Art and Literature*, Oregon.

Gillespie (1997): Vincent Gillespie, "Medieval Hypertext: Image and Text from York Minster", in: P. B. Robinson and Rivkah Zim (eds.), *Of the Making of Books: Medieval Manuscripts, Their Scribes and Readers. Essays Presented to M. B. Parkes*, Aldershot, 206–229.

James (1895): Montague Rhodes James, *On the Abbey of S. Edmund at Bury. I. The Library, II. The Church* (Cambridge Antiquarian Society, Octavo Publication 28), Cambridge.

James (1895–1896): Montague Rhodes James, "On the Paintings Formally in the Choir at Peterborough," *Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society* 9/2, n.s. 3, 178–194.

James (1901): Montague Rhodes James, *The Verses Formerly Inscribed on Twelve Windows in the Choir of Canterbury Cathedral* (Cambridge Antiquarian Society. Octavo Publication, 38), Cambridge.

James (1951): Montague Rhodes James, "*Pictor in Carmine*", in: *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity* 94, 141–166.

Palmer (1995): Nigel F. Palmer, "Junius's Blockbooks: Copies of the 'Biblia pauperum' and 'Canticum canticorum' in the Bodleian Library and Their Place in the History of Printing", in: *Renaissance Studies* 9, 137–165.

Ramirez (2014): Edgar Brandon Ramirez, *The Canterbury Roll: A Viewer's Guide of the Twelve Typological Windows at Canterbury Cathedral* (Unpublished MA thesis, University of California Riverside).

Riccioni (2011): Stefano Riccioni, "The Word in the Image: An Epiconographic Analysis of Reformed Mosaics in Rome (Twelth-Century)", in: Kristin B. Aavitsland and Turid K. Seim (eds.), *Inscriptions in Liturgical Sp*aces (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 24, n. s. 10), Rome, 85–137.

Riccioni (2019): Stefano Riccioni, "From Shadow to Light: Inscriptions in Liminal Spaces of Roman Sacred Architecture (11th–12th Century)", in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil and Kristina Krüge (eds.), *Sacred Scripture/Sacred Space*: *The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture*, Berlin – Boston, 217–243.

Röhrig (1961): Floridus Röhrig, "Der Englische Einfluß in der Mittelalterlichen Typologie Österreichs," in: Otto Hietsch (ed.), *Österreich und die Angelsächsische Welt: Kulturbegegnungen und Vergleiche*, Vienna – Stuttgart, 268–280

Röhrig (1965): Floridus Röhrig, "Rota in Medio Rotae: Ein Typologischer Zyklus Aus Österreich", in: *Jahrbuch Des Stiftes Klosterneuburg*, n.s., 5, 7–113.

Scott/Baker/Rigg (1985): A. B. Scott, Deirdre F. Baker and A. G. Rigg, "The Biblical Epigrams of Hildebert of Le Mans: "A Critical Edition", in: *Mediaeval Studies* 47, 272–316.

Sharpe (1997): Richard Sharpe, *A Handlist of the Latin Writers of Great Britain and Ireland Before 1540*, Turnhout.

Stella (1993): Francesco Stella, *La poesia carolingia latina a tema biblico*, Spoleto.

Wirth (2006): Karl-August Wirth, *Pictor in Carmine: Ein Handbuch der Typologie aus der Zeit um 1200 nach MS 300 des Corpus Christi College in Cambridge* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 17), Berlin.

Wollin (2009): Carsten Wollin, "Der *Floridus Aspectus* D des Petrus Riga: Erstausgabe nach der Handschrift Douai 825 (Teil II)", in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 44, 407–447.

Isabel Iribarren

L'*Icon peregrini.* La construction poétique de l'image de Jean Gerson (xve–xvie s.)

1 L'*Icon peregrini :* avatars d'un iconotexte

L'édition strasbourgeoise des œuvres complètes de Jean Gerson établie par Geiler von Kaysersberg en 1488 s'ouvre avec une gravure sur bois représentant le chancelier en habit de pèlerin, portrait communément appelé l'*Icon peregrini* (Fig. 1).

Depuis, l'image sera diffusée pendant deux siècles, servant de modèle, avec quelques variantes, à de nouvelles impressions successives, de l'édition de Bâle parue quelques mois plus tard en 1489, jusqu'au complément de 1502 de l'édition de Strasbourg par Jakob Wimpfeling.[1] Dans toutes les versions de la gravure on voit Gerson à pied, dans un costume pauvre ceint d'une corde, un chapeau protégeant sa tête, une panetière suspendue à son côté ; d'une main il tient le long bâton du voyageur, de l'autre l'écusson qui porte ses armoiries symboliques ; il est suivi d'un petit chien, le tout sur un fond de paysage où l'on aperçoit un château, des collines et une végétation alentour. Sur le blason figurent des symboles allégoriques : trois étoiles en haut, au milieu le soleil, au-dessous un cœur ailé affichant la lettre grecque *thau* (signe de la croix), soutenu d'un croissant de lune, flanqué de chaque côté d'une étoile. Le tome ajouté par Wimpfeling en 1502 aux œuvres complètes contient une variante de cette représentation, appelée le « Dürer Pilger » (Fig. 2) car attribuée à Albert Dürer: en sus des éléments déjà décrits, on aperçoit à droite du pèlerin l'ange protecteur, visible à Gerson seul d'après la description qu'il en fera dans ses pièces poétiques[2] – j'y reviendrai.

La tradition manuscrite a diffusé à son tour un autre portrait du pèlerin, cette fois-ci en forme de miniature. On la trouve comme initiale du premier vers de l'*Exordium* de la *Josephina* dans deux témoins manuscrits, à savoir, BnF lat 18572 (ayant probablement appartenu au couvent des Célestins d'Ambert près d'Orléans), dont l'initiale est copiée jusqu'aux ultimes détails sur celle d'Oxford, Bodleian Library, Rawlinson Poetry 156 (Fig. 3).

L'initiale F y est encadrée d'une flore décorative, dont la hampe verticale représente Gerson en habit de pèlerin, tourné de trois quarts à droite, vêtu d'un manteau de pluie qui lui descend jusqu'aux genoux, coiffé d'un chapeau à bord circulaire, dans la main gauche son blason et dans la droite le bâton de pèlerin. Si la miniature a probablement été ajoutée après la copie et indépendamment de celle-ci, toujours est-il

1 Voir Roccati (1985) ; sur l'importance de l'édition de Geiler, voir Combes (1945) vol. 1, 108.

2 À propos de la famille iconographique de l'*Icon peregrini*, jusqu'au « Dürer Pilger » de 1502, voir Lieberman (1963) 309–336 ; L'Ecuy (1832) 250–252.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-011

Fig. 1: *Icon peregrini. Opera I-III*, éd. Johann Geiler von Kaysersberg – Peter Schott, impr. Johann Prüss et Martin Flach, Strasbourg, 1488. © Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg.

Fig. 2: *Dürer pilger. Opera Johannis Gerson*, éd. Jakob Wimpfeling, impr. Flaccus (Schürer), Strasbourg, 1502. © Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg.Gravure en noir et blanc représentant un pèlerin en manteau et chapeau, tenant un bâton et un bouclier orné d'un motif solaire, marchant dans un paysage vallonné avec château et personnages en arrière-plan.

que Rawlinson Poetry 156 est, selon Matteo Roccati, à l'origine de la tradition dans sa totalité, manuscrite et imprimée.[3] L'analyse des différentes étapes de cette copie reflète en effet une première mise au net, assez soignée, réalisée en toute vraisemblance au concile de Constance en 1417. L'enluminure du manuscrit d'Oxford serait donc le premier témoin iconographique du motif de Gerson pèlerin.

3 Voir Roccati (2001) 28–35.

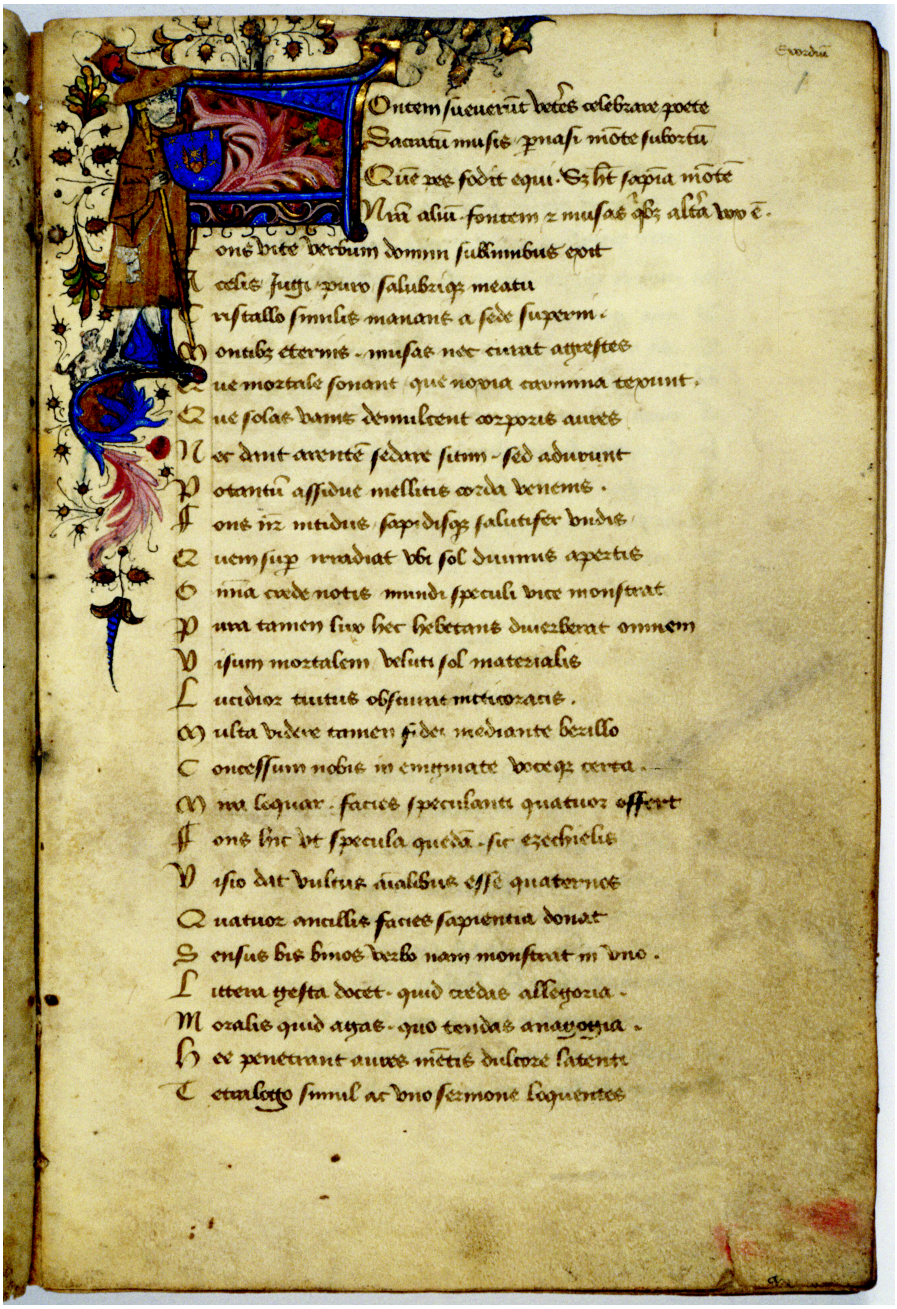


Fig. 3: *Josephina, Exordium*, Oxford, Bodleian Library, Rawlinson Poetry ms 156, fol. 1[r]. Photo: © Bodleian Libraries, University of Oxford, CC BY-NC 4.0, https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/66bf4f67-e081-424a-af2b-ab5ff046dab5 (consulté le 12.06.2025).

Sa signification allégorique nous est connue de Gerson lui-même, grâce à une lettre adressée à son frère Jean le Célestin en janvier 1417. Les armoiries (dans la formule paulinienne d'Eph 6.16 : *scutum cordis et fidei*) symbolisent la foi, alors que le cœur ailé et enflammé représente le rapport entre intellect et affect : ailé parce que ses pensées s'élèvent vers le ciel, enflammé parce qu'il est pénétré d'un ardent amour. La lettre grecque *thau*, imprimée sur le cœur, fait allusion au passage d'Ez 9.4–6, où il est ordonné de graver ce signe sur le front des fidèles épargnés du châtiment de l'ange de Dieu. La couleur azur du blason désigne le ciel et la vie éternelle ; le bâton, la panetière et l'habit de pèlerin symbolisent le voyage de tout chrétien sur cette terre d'exil. Citant les paroles de Paul : *Nostra conversatio in coelis est*, Gerson évoque pour finir la formule liturgique *Sursum corda*, qu'il adopte comme devise et qui annonce une valorisation anagogique de l'image. « Ce sont les armures à moi, pèlerin, car tel est le sens du mot *Gerson*, dans cette vie transitoire où tout, à ce que dit Job, n'est que combat ».[4] La noblesse dont Gerson se réclame avec son blason allégorique est donc une noblesse surnaturelle, due à la grâce et non point à un héritage de sang.[5] Il serait ce chevalier adoubé par Dieu lui-même et venu, comme Job, lutter contre les forces du mal.

On compte avec un autre texte nous renseignant sur l'*Icon peregrini*. Dans la tradition imprimée, figure tout de suite après la lettre à Jean le Célestin une pièce indépendante de dix-sept vers, *Dic precor*, qu'on peut dater de la fin de 1416 :

Dic precor, iste quis est qui carmina condidit ista ?
gratia nomen ei, cognomen et advena fecit.
esse peregrinus signis agnoscitur aptis,
cassidulum dextro fartum dependet ab armo
ad latus oppositum ; celsum caput orbicularis

4 Gerson, *Inclinavit cor meum*, in : *Oeuvres complètes*, vol. 2, éd. P. Glorieux, Tournai, 1960, 199 (désormais éd. Glorieux, vol. et page) : « Inclinavit cor meum vel curiositas vel vanitas vel, ut pie confido caritas illius qui dixit : *Cor meum, Deus, cordis mei et pars mea Deus in aeternum* (Ps 72.26), ut mihi describendum arma, scutum cordis et fidei quale militiam mihi necessariam et accommodam figuraret pro praesenti vita quae, teste Job, *est militia hominis super terram* (Iob 7.1). Meditatus sum cum corde meo plurima. Tandem ascendit mens in hunc affectum cordis ut sibi ipsi cor alatum et ignitum signatum signo Thau aureo poneret in aetheris saphyrini medio, radiantibus illic aureo colore sole, luna et stellis, quatenus ego peregrinus et advena – sic enim Gerson interpretatum significat – assidua meditatione recordarer verbi coelestis peregrini Pauli : *nostra conversatio in coelis est* (Ph 3.20). Nec me prorsus fefellit haec meditatio cordis, dum illud tu, Domine, dilatasti cor meum, dum libero sibi volatu amplissimos Sacrae Scripturae coelestes campos spatiari donatum est, ubi toties de corde fit sermo vivus et efficax qui ad sensus nunc allegoricos, nunc morales nunc anagogicos fructuosissima jucunditate trahi potest ut jugier illud insonet Ecclesiae *Sursum corda* ».

5 Voir les trois traités intitulés *De nobilitate*, datant tous de 1423, que Gerson dédia à Amédée Talaru, archevêque de Lyon, éd. Glorieux, 9.480–481 : « Nobilitas supernaturalis est eminentia quaedam notabilis homini proveniens ex caritate, quae supernaturalis est gratia, per quam homo fit per adoptionem filius Dei, fit anima sponsa Christi, fit templus Spiritus Sancti, sine qua nobilitates ceterae nihil sunt, nihil proficiunt ».

pilleus obnubit, soles quo pellat et imbres
a vulto infestos ; baculusque teres regit artus
ferrea cui cuspis ; munitur sura coturno.
Scutum *leva gerit, saphiro celove sereno*
concolor. Hic auro septem radiare planetas
inspiceres; medio cor pennatum velut ignis
emicat, et thau rutilo sibi signat in auro.
Egide *protectus hac, hostica tela retundit.*
Nec caret angelico duce, sed caro visibus obstat.
Sedulus hunc catulus ut Thobiam comitatur.
Gerso origo fuit, dat cancellarius almo
lustris quinque gradus studio tibi Parisiorum.[6]

Hormis les éléments déjà décrits dans la lettre, on retrouve le même jeu étymologique avec le nom de l'auteur nous renvoyant au motif du pèlerin[7] : *Grâce* (interprétation de *Jean*) et *Gerson* (pèlerin ou étranger) comme nom de famille. Les « sept planètes » qui figurent sur le blason, qu'il décrit dans sa lettre à Jean le Célestin comme « le soleil, la lune et les étoiles », font référence au système de Ptolémée. La présence de ces cinq astres dans les gravures de l'*Icon peregrini* était censée symboliser l'universalité de la puissance divine.[8] À cet égard, l'emploi alterné que fait Gerson du terme biblique *scutum* (Ps 90.5 ; Eph 6.16) et du virgilien *aegis* (*Aen.* VIII.354) pour dire la protection divine que lui procure son bouclier, n'est pas sans renvoyer à la célèbre description du bouclier d'Achille (*Iliade*, chant XVIII), modèle de l'*ekphrasis*. Lui aussi représentant « tous les astres qui couronnent l'Ouranos », l'égide du héros païen cède la place à la protection que le Dieu de la Bible garantit à ceux qui lui prêtent fidélité. De toute évidence, le choix lexical de Gerson vise une récupération chrétienne des motifs païens, stratégie doctrinale qui guidera, comme on le verra, l'économie dramatique de sa propre épopée, la *Josephina*.

On est donc devant trois types ou zones de rencontre entre texte et image où se nouent des liens entre le « lisible » et le « visible », pour employer les termes de Liliane Louvel[9] : d'abord, la famille d'images de Gerson en pèlerin (l'*Icon peregrini*), représentation picturale à son tour générée par un ensemble de vers, *Dic precor*, équivalent verbal de l'objet dont la signification allégorique se trouve dans une lettre adressée au frère du chancelier. L'*Icon peregrini* constitue ainsi une sorte de « peinture parlante, une poésie

6 Gerson, *Descriptio peregrini*, éd. Glorieux, 4.15–16.

7 Jérôme, *De interpretationis hebraicorum nominum* (CCSL 72), 75 : *Gersom eiectio eorum sive advena ibi aut advena pupillae*. En hébreu, étranger se dit « guer » (gimel, resh). Moïse a un fils qui se nomme « Guershom », auquel le récit biblique (Ex 2.22) donne le sens d'« immigré », « car, je suis un immigré dans un pays étranger. » Selon cette interprétation, Gerson ferait assonance avec Guershom, le fils de Moïse.

8 Voir Lieberman (1963) 314, où il cite à l'appui un sermon de Pierre d'Ailly, *Signum magnum apparuit*, prononcé à Constance en novembre 1416, à propos de la signification morale de chaque planète.

9 Louvel (2011) 71–99. Voir aussi Krieger (1992) ; Mitchell (1995).

muette » (pour reprendre la célèbre citation par Plutarque), renvoyant à deux niveau d'*ekphrasis* : la pièce métrique *Dic precor*, « tableau vivant » qui intègre l'élément pictural au sein du texte par moyen d'une description vive de l'objet et, à un niveau plus profond d'auto-réflexivité, l'herméneutique de l'image du pèlerin développée dans la lettre à Jean le Célestin, mise en arrêt de l'image au bénéfice de l'acte théorique qu'est l'exégèse allégorique du tableau. L'exercice ekphrastique nous est livré par Gerson lui-même, à la fois créateur de l'image et son objet. Le lexique pictural et métapictural, ainsi que le degré d'ouverture du texte à l'image, semblent être imposés au lecteur, dont la tâche est de déceler le pictural encodé dans le texte.

Une couche supplémentaire de rapport texte-image intervient dans la même année 1417 où Gerson écrit sa lettre à son frère. Il s'agit de l'insertion de quatorze des dix-sept vers du *Dic precor* dans un arrangement esthétique beaucoup plus vaste, celui de la *Josephina*.[10] Poème épique de près de 3000 hexamètres composé par Gerson entre 1414 et 1417 au concile de Constance,[11] la *Josephina* narre l'histoire de la Sainte Famille en douze « distinctions », organisées autour de la vie de saint Joseph depuis l'Annonciation jusqu'à sa mort. Outre le caractère proprement joséphologique de l'épopée, elle est l'une des formes qu'adopte l'action réformatrice du chancelier, en ce qu'elle entend promouvoir le culte du mariage virginal de Joseph et Marie comme exemple de l'union mystique du Christ et de l'Église. *Dic precor* s'y trouve dans un passage au cœur du Prologue (v. 38–65), où Gerson dramatise le moment de composition du poème :

Quidam theosophus, ista nutritus in urbe,		Un théosophe[12] formé dans cette ville – son
Gracia cui nomen cognomen et advena fecit,		prénom était Grâce et son nom Étranger[13] vint
Hunc juxta fontem, viridante in cespite ripe,	40	s'étendre, comme il était son habitude, (40) sur

10 Les références à la *Josephina* renvoient toutes à Jean Gerson. *Josephina. L'épopée de saint Joseph*, 2 vols, éd. G. M. Roccati, trad. fr., introduction, notes et commentaire par I. Iribarren, Paris, 2019. Pour la datation et la tradition manuscrite de l'épopée, voir Roccati (2001) 27–59, ainsi que les multiples études qu'il a consacrées au sujet, notamment (voir bibliographie). On consultera également Lieberman (1955); Placanica (1998) ; Placanica (1995).

11 A ce sujet, voir Roccati (2001) 16–17. On retrouve les mêmes vers remaniés dans Gerson, *Testamentum peregrini mysticum* de 1428, éd. Glorieux, 4.104–105 et insérés aux v. 39, puis v. 45–57 de la *Josephina*.

12 Dans la tradition des commentaires de la théologie mystique du pseudo-Denys, ce terme désigne le détenteur d'une connaissance de Dieu de type affectif qui n'est pas assimilable à la théologie spéculative. Gerson l'emprunte probablement au commentaire de Jean Scot Erigène sur la *Hiérarchie Céleste* : *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, 2, éd. J. Barbet (CCCM 31), 1975, 50. Pour d'autres occurrences du terme chez Gerson, voir notamment le *Anagogicum de verbo et hymno gloriae*, I.5a, éd. Glorieux, 8.541 : « theosophia magis siquidem dicitur a sapore Dei quam a logos, quod est sermo, unde theologia nominatur quasi sermo Dei. Hoc vidit qui dixit sapientiam esse secundum nomen suum quasi sapidam scientiam » ; *Notulae* III.9, p. 295 ; *Collectorium super Magnificat*, tract. VII, éd. Glorieux, 8.301. À ce sujet, voir Combes (1964) 623, n. 221 ; Vial (2006) 24–25 et 37–39. Cf. aussi Otton de Freising, *Chronica,* prooem. Lib. VIII *ait nempe supra nominatus teosophus et q.s.*

13 Pour l'étymologie de « Ioannis », voir Jérôme, *De interpretationis hebraicorum nominorum* (CCSL 72), 136, 140, 146 ; Isidore de Séville, *Etymol.*, VII.9.12. Pour l'étymologie du nom « Gerson », voir Gn

Fructifero vite sub ligno membra locavit,
More suo, linire vie fastidia querens,
Oreque cordis aquas fontis gustare beati,
Dulce refrigerium contra temptaminis estum.
Esse peregrinus signis erat agnitus aptis:
Cassidulum dextro dives dependet ab armo,
Ad latus oppositum celsum caput orbicularis
Pilleus obnubit, soles quo pellat et ymbres
A vultu infestos, baculusque teres regit artus
Ferrea cui cuspis munitur sura coturno.
Scutum leva gerit saphiro celove sereno
Concolor; hic auro septem radiare planetas
Inspiceres; medio cor pennatum velut ignis
Emicat, et Thau rutilo sibi signat in auro.
Egide theosophus hac hostica tela retundit
Nec caret angelico duce sed caro visibus obstat;
Sedulus hunc catulus ut Thobiam comitatur.
Vidi equidem synodum Constantia dum generalem

l'herbe verdoyante de la rive auprès de la source, sous le fructueux arbre de vie,[14] pour se laver de la fatigue du voyage et pour désaltérer sa bouche et son cœur des eaux bénites de la fontaine,
doux soulagement contra l'usure des épreuves.
(45) Par ses attributs, on reconnaissait sans peine le pèlerin[15] : une riche besace pend à son épaule droite ;
un large chapeau rond protège son chef et son visage des coups du soleil et de l'hostilité des averses ; son bras tient un bâton fin et ferrée,
(50) ses mollets sont couverts de hauts brodequins. En sa main gauche il porte un bouclier de saphir ou d'une couleur semblable au ciel pur, rayonnant de sept planètes d'or ; au centre, un cœur ailé décoré d'un Thau doré brille comme le feu.[16]

46.11 ; Ex 2.22 ; Jérôme, *De interpretationis hebraicorum nominum* (CCSL 72), 75 : « Gersom eiectio eorum sive advena ibi aut advena pupillae ». On retrouve ses vers dans Gerson, *Testamentum peregrini mysticum* (*Gracia cui*), éd. Glorieux, 4.104–105, v. 1–2. À ce propos, voir Roccati (2001) 16. Pour d'autres lieux dans l'œuvre de Gerson où l'auteur rappelle la signification en hébreu de son prénom Jean (« grâce ») et du nom de son hameau natal Gerson (« étranger », « voyageur », « pèlerin »), voir *Josephina*, v. 2840 : *Advena quod fueris et Gerson misticus olim* ; sermon français *Obsecro vos tanquam advenas et peregrinos* (Pâques 1402), éd. Glorieux, 7.2.749; sermon latin *Obsecro vos tanquam advenas et peregrinos* (Constance, avril 1415), éd. Glorieux, 5.398 ; *De consolatione theologiae* (1408), éd. Glorieux, 9.185–245, où les protagonistes du dialogue, Volucer et Monicus, se présentent comme des pèlerins, des *advena* sur cette terre. À ce sujet, voir Lieberman (1955) 291, n. 2 et 299–300; Placanica (1995) 299 et 303. L'influence de Pétrarque se fait également sentir dans ces vers. Voir *Fam*. XV.5.9 : « Advena ego sum et peregrinus in terra, sicut omnes patres mei: exul sum viatorque anxius; me brevis vite manet nescio quantulum et moriar, et ad veram patriam meam ibo ». Au sujet de Pétrarque, voir G. Ouy (1967) 181 ; Roccati (1997) 12 et 17 ; Roccati (1989) 117–124; Vasoli (1984) 279.

14 Une allusion au lac de Constance ? Interprétation allégorique de l'arbre de vie de Gn 2.9 et Ps 1.3. Voir Placanica (1995) 300–301. *Cf*. Virgile, *Ecl*. IX.20 ; *Georg*. III.144 ; VII.495

15 La *Descriptio peregrini* formait un petit poème indépendant (*Dic precor*, v. 3–15, éd. Glorieux, 4.15–16) que Gerson a inséré plus tard dans la *Josephina*. Il fut d'abord adressée au frère de Gerson, Jean le Célestin, avec la lettre *Inclinavit meum* du 1er janvier 1417. Les recherches paléographiques de G. Ouy ont relevé une note marginale (selon Ouy inspirée par l'auteur) figurant en regard de ces vers dans le manuscrit original, signalant qu'ils pouvaient être supprimés : *Hii. xv. versus possunt omitti*. Ouy en conclut : « Telle n'était certainement pas l'opinion de Jean le Célestin, puisqu'il a fait décorer le premier feuillet du manuscrit d'une belle lettre historiée représentant l'auteur en pèlerin, dans laquelle se reconnaît chaque détail de la description ». Voir Ouy (2003) 297–300. À ce sujet, voir aussi Roccati (2001) 16. Pour le portrait de Gerson en pèlerin et les représentations iconographiques qu'il a répandu, voir Lieberman (1955) 298 ; Lieberman (1963) 309–336 ; L'Ecuy (1832) 250–252 ; Placanica (1995) 301–302.

16 Pour la signification des armoiries allégoriques, voir Gerson, *Inclinavit cor meum*, lettre à son frère Jean le Célestin en janvier 1417, éd. Glorieux, 2.199. Pour la symbolique de la lettre Tau : Ez 9.4–6 ; Ap 7.3 ; 9. 4 ; Gerson, *Dialogue spirituel*, éd. Glorieux, 7.1.173 et 179. Voir aussi Lieberman (1963) 311–316.

Colligit Ecclesie fieret sibi pastor ut unus.
Vesper erat, gelidas protendens longius umbras;
Advena, labenti jocundo murmure rivo
Lumina dum figit, meditans de fonte canora,
Visa loqui sibi vox propriis accommoda votis:
Vita peregrinis que te premit exul in oris,
Vult libertatem patrie te querere celis.

(55) Grâce à ce bouclier,[17] notre théosophe repousse
les traits de l'ennemi. Il ne manque pas d'ange gardien, invisible aux yeux corporels ; comme Tobie, un fidèle petit chien l'accompagne.[18]
Tout cela, je le vis à Constance, lorsque l'Église réunissait un concile général[19] pour se doter d'un unique pasteur.
(60) Le soir, où s'étend le froid ombrage, l'étranger médite au murmure plaisant des eaux du ruisseau.
Le regard fixé, il voit surgir de la source le son mélodieux d'une voix qui s'adresse à lui conforme
à ses vœux[20] : « Forcé à l'exil dans des pays étrangers, (65) il te faut demander au ciel la liberté de ta patrie. »

Dans le cadre d'un *locus amoenus* évoquant un Éden bien virgilien, le poète se sent appelé par Dieu, à l'instar d'un prophète hébreu, alors qu'il se trouve au concile de Constance. Exilé sur cette terre, on reconnaît le pèlerin, « théosophe » abreuvé à la source de sagesse qui est Paris. L'allusion à Tobie (v. 57), présente aussi dans le *Dic precor*, n'est pas anodine dans ce contexte. Récit d'un voyage initiatique entrepris par un jeune homme dans le désir de trouver le remède qui guérira son père malade, cet aspect de l'autoportrait de Gerson veut nous rappeler la double signification du poème, et avec elle la double condition de son auteur : la *Josephina* est à la fois un pèlerinage mystique visant l'union avec Dieu, et une incitation dévote à la réforme de l'Église, alors atteinte par le schisme. Le type icono-littéraire du « pèlerinage » contient et détermine les ensembles allégoriques qu'on trouve tout le long de l'épo-

17 v. 55 : *egide* : Virgile, *Aen.*, VIII.351 et 354 : latinisation du grec *aegis*, désignant l'égide de Zeus et d'Athéna. v. 50 : *scutum* : du latin de la Vulgate, symbolisant « protection » : Ps 90.5 et Sap 5.20.

18 Tob 6, 1 et 11, 4. Gerson a considérablement contribué au développement du culte aux anges gardiens à la fin du Moyen Âge. Voir par exemple le sermon français *Factum est praelium* pour la fête de saint Michel de 1393, éd. Glorieux, 7.2.622–639, en part. 631–639. À ce sujet, voir Mourin (1949) ; Faure (2001).

19 Gerson est arrivé à Constance le 21 février 1415. *Cf. Josephina*, dist. V.1358–1370, où il évoque un événement important qui vient de se produire le jour même où il écrit ces lignes : la déposition de Benoît XIII par le concile le 26 juillet 1417. Ces deux indices permettent de dater la composition d'au moins une partie de la *Josephina* entre 1415 et 1417. À ce sujet, voir Roccati (2001) 19. Voir aussi Lieberman (1955) 301–303 ; Placanica (1995) 300.

20 Pastiche de vers virgiliens : *Buc.* 1.83 ; 2,67 ; 9.20 ; *Georg.* 3.336–337. Pour les réminiscences virgiliennes dans la *Josephina*, voir Roccati (1997) 3–19 ; Roccati (2001) 14–15.

pée.[21] Ce sont ces deux significations de l'image, politico-ecclésiologique et mystique, que je voudrais maintenant explorer successivement.

2 L'*Icon peregrini* dans son contexte politico-ecclésiologique

Dans son essai consacré à l'iconographie gersonienne, l'une des rares, sinon pas la seule étude sur le sujet, l'historien canadien Max Lieberman concentre l'essentiel de ses propos sur ce qui aurait pu motiver le chancelier à concevoir ses armoiries allégoriques. Si Gerson nous livre quelques pistes dans sa lettre à Jean le Célestin (*Inclinavit cor meum vel curiositas vel vanitas vel, ut pie confido caritas . . . ut mihi describerem arma, scutum cordis et fidei*), Lieberman maintient que la clé de lecture de l'*Icon peregrini* se trouve dans le contexte politico-doctrinal dans lequel il s'insère, en lien avec l'action réformatrice de Gerson au sein de l'Église et du royaume de France.[22] De nombreux sermons du chancelier nous livrent une poignante auto-représentation de son rôle dans la scène politique, tel un « chevalier » entreprenant un combat contre le diable.[23] Ce dernier était passablement protéiforme en ce début du XVe siècle. Alors qu'escaladait la terreur cabochienne, l'un des épisodes les plus sanglants de la guerre civile entre Armagnacs et Bourguignons,[24] l'affaire Jean Petit gagnait de l'ampleur. Rappelons que le 23 novembre 1407, Louis d'Orléans, frère du roi Charles VI, est assassiné sur l'ordre de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, son rival pour la régence. En mars de l'année suivante, Jean Petit, avocat à la solde de Jean sans Peur, prononce à Paris l'apologie du meurtre de Louis d'Orléans, connue comme la *Justification du duc de Bourgogne*, devant des représentants de la noblesse et le clergé, des bourgeois et

21 Le type littéraire du « pèlerinage » n'est pas inusuel à l'époque : pensons au *Songe du vieil pelerin* de Philippe de Mézières (1389), avec lequel Gerson a peut-être correspondu. Voir à ce sujet Liebermann (1960) 338–379.

22 Lieberman (1963) 316–326.

23 Voir par exemple Gerson, *Regnum coelorum* de la Toussaint 1391, éd. Glorieux, 7.2.992–1005, ici 995 ; voir aussi le sermon *Poenitemini* de décembre 1402, éd. Glorieux, 7.2.793–801, ici 794.

24 Au printemps 1413, Jean sans Peur, duc de Bourgogne, s'allie avec une faction populaire commandée par Simon le Coutelier, dit Simon Caboche, d'où le nom de cabochiens donné à ses partisans. Le duc parvient à soulever le peuple de Paris et à imposer une réforme appelée « ordonnance des cabochiens », par laquelle ses conseillers entendent brider le pouvoir monarchique. La maison de Gerson du cloître Notre-Dame fut mise à sac par la même occasion, l'obligeant à chercher refuge dans les combles de la cathédrale. Les Armagnacs parvinrent à réprimer l'insurrection deux mois plus tard. Au sujet des préludes politiques à la promotion du culte à saint Joseph par Gerson, voir M. Lieberman (1961) 208–247 ; Lieberman (1963) 317–318 ; Glorieux (1961) 424–448 et 827– 854 ; Guenée (1992) 232–264. Voir aussi la chronique de Jean Juvenal des Ursins, *Histoire de Charles VI, roy de France, et des choses mémorables advenues durant 42 années de son règne, depuis 1380 jusques à 1422*, éd. D. Godefroy, Paris, 1653, 320.

une députation de l'Université. Le duc est ensuite acquitté, alors que la guerre civile ne tardera pas à éclater. Gerson réagit contre la doctrine de Jean Petit à maintes reprises et l'affaire l'occupa – en vain – pendant une bonne partie de son séjour à Constance. La *Josephina* s'en fera aussi l'écho. En effet, le chancelier mena de front deux combats à la fois, persuadé que la paix civile et l'union ecclésiale allaient de pair. Le concile de Constance fut le théâtre de ce double débat à échelle européenne. Et Lieberman de clore sa reconstitution dramatique des faits :

> Ce vaillant chevalier de l'Eglise militante n'avait-il pas droit à un blason ? . . . Guidé par son ange, [Gerson] s'avançait en champion de la justice, le bâton lisse (*baculus teres*) du pèlerin dans une main, dans l'autre le bouclier armorié dont les emblèmes indiquaient l'universalité de la puissance divine et la protection que Dieu octroyait à ses chevaliers . . . [C]es événements ont eu, croyons-nous, un rapport intime avec le blason que Gerson venait de se créer avant d'écrire à son frère et que l'on voit sur tous les portraits du pèlerin.[25]

Si elle n'est pas inexacte, l'analyse de Lieberman est partielle en ce qu'elle s'arrête au seuil de l'« épithalame mystique » qui constitue la clé de voûte de l'itinéraire spirituel décrit dans la *Josephina* et qui culmine dans l'union mystique de l'âme à Dieu. La figure de saint Joseph, ce pèlerin voué à l'exil, prend donc une importance inattendue qu'il faut comprendre dans ce contexte de trouble politique et ecclésial comme « modèle de paix et d'union »[26] (P. Payan). C'est vers la signification mystique du motif du pèlerin que je voudrais maintenant me tourner, pour finir.

25 Lieberman (1963) 317–320.

26 Payan (1997) 19. Voir aussi Gerson, *A sainte Eglise, ung sien fils*, exhortation générale pour la fête de la Desponsation Nostre Dame, 26 septembre 1413, éd. Glorieux, 7.1.13 : « Encores disons que les roys et roynes, et tous en general et toutes de sanc royal et de noble lignage, doivent avoir especialle reverance a ce royal mariage de la royne des cieulx et de saint Joseph filz de David, auquel elle volt estre subgette humble et obeissant . . . Selon ceste consideracion nous est demonstré comment le pape et tous prelas, prestres et clers, de l'estat sacerdotal, doivent estre enclins a ceste sollempnité, car Nostre Dame fut de la lignée sacerdotale . . . » ; Id., *Ecclesiis universis*, lettre à toutes les églises pour la promotion du culte à saint Joseph, éd. Glorieux, 8.62 : « *Pertransibunt plurimi*, juxta verbum Danielis, *et multiplex erit scientia*. Placuit itaque divinae sapientiae quae attingit a fine usque ad finem fortiter et disponit omnia suaviter, inclinare novissimis temporibus istis corda multorum ut justi Joseph et Mariae virginale, sicut Hieronymus appellat conjugium, esse venerandum solemni cultu Ecclesiae, doceret atque promoveret sua devotio. Movit eos, sicut arbitror, evangelicus sermo praedicans excellenter et crebro, praerogativas quibus enituit ipse justus Joseph. Movit honor et amor beatissimae conjugis suae, quae eum dominum vocabat, sicut de Sara quoad Abraham dicit Apostolus. Movit humanitas atque benignitas Salvatoris nostri Jesu, qui subditus erat illis. Movit rursus operatio miraculorum quae ad invocationem ipsius justi Joseph deputant in seipsis et in aliis contigisse. Movit denique multiplex aedificatio morum quos ex hujus sacratissimi conjugii religiosa meditatione, mens devota suscipit et in ignem copiosum castae devotionis exardescit ».

3 *Icon peregrini* et *Gerson misticus* : signification anagogique de l'image

Revenons un instant à l'autoportrait de Gerson dressé dans le Prologue de la *Josephina*. De cet autoportrait se dégage une double caractérisation qui appelle chacune un commentaire : le poète se présente comme théosophe et pèlerin. Suivant très probablement le commentaire de la *Hiérarchie Céleste* de Jean Scot Erigène,[27] l'usage que fait Gerson du terme « théosophe » s'insère dans le cadre de sa théologie mystique pour désigner le détenteur d'un type de savoir divin qui n'est pas assimilable à la théologie spéculative.[28] Contrairement à celle-ci, qui procède par un raisonnement de type intellectif, la mystique dépasse les limites de la raison pour s'articuler dans un langage de type affectif. Lecteur du commentaire d'Érigène, Gerson n'aurait pas laissé passer inaperçu un autre détail dans le même texte qui accentue le trait d'union entre la tradition des commentaires dionysiens et la *Josephina*. Il s'agit de l'analogie qu'Érigène établit entre théologie mystique et poésie épique : de même que celle-ci utilise des histoires fictives pour transmettre une signification morale en vue du perfectionnement spirituel, ainsi « la théologie, comme une poétesse » (*theologia, veluti quedam poetria*), se sert des images pour adapter les Écritures aux capacités de notre intellect et le conduire à la connaissance parfaite des réalités intelligibles.[29] Érigène entend par là souligner la fonction anagogique des images : elles sont nécessaires comme moyen d'atteindre une compréhension qui les dépasse. Les fictions de la poésie voilent, sans la dénaturaliser, la vérité de la Révélation. Dans cette perspective, les scènes imagées mobilisées par la *Josephina* à travers l'histoire de la Sainte Famille ont pour mission de nous conduire vers une compréhension spirituelle des vérités divines. L'e-

27 Voir *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, c. 2, éd. J. Barbet (CCCM 31), 50. Voir aussi Combes (1973) 432 : « La traduction commentée [de la *Hiérarchie céleste*] utilisée par Jean Gerson est manifestement celle de Jean Scot Érigène . . . C'est Jean Scot Érigène qu'il lit » ; Combes (1973) 433, 450, 548, où Combes affirme l'influence sur Gerson du complexe théologie des commentateurs dionysiens, en premier chef Érigène. Voir aussi Combes (1963–1964), vol. 2, 622, où il établit que dans son *Anagogicum*, Gerson cite le plus souvent la traduction de Scot Érigène et parfois celle de Jean Sarrazin. Stelzenberger (1928) 29–30, affirme que Gerson aurait lu le *Periphyseon*, malgré le statut controversé de cette œuvre.

28 Gerson, *Anagogicum de verbo et hymno Gloria in excelsis* (Lyon, 1428), I, 5b, éd. Glorieux, 8.541. À ce sujet, voir Vial (2006) 24 ; Combes (1963–1964) vol. 2, 623, n. 221.

29 Jean Scot Érigène, *Expositiones in hierarchiam caelestem*, c. 2, éd. J. Barbet (CCCM 31), p. 23–24 : « Ac si aperte diceret : quemadmodum ars poetica, per fictas fabulas allegoricas que similitudines, moralem doctrinam seu physicam componunt ad humanorum animorum exercitationem - hoc enim proprium est heroicorum poetarum, qui uirorum fortium facta et mores figurate laudant - ita theologia, veluti quedam poetria, sanctam scripturam fictis imaginationibus ad consultum nostri animi et reductionem a corporalibus sensibus exterioribus, veluti ex quadam imperfecta pueritia, in rerum intelligibilium perfectam cognitionem, tanquam in quamdam interioris hominis grandevitatem conformat ». Au sujet de cette célèbre analogie, voir Dronke (1984) 39.

xercice ekphrastique s'allie ici à une tradition bien dyonisienne de valorisation anagogique de l'image.

Fédératrice des possibilités expressives venant souligner le sens mystique du poème, la figure du pèlerin représente aussi le statut de la Sainte Famille en exil. Une tradition iconographique représente ainsi Joseph avec un bâton de pèlerin, signifiant à la fois le voyage d'exil qu'il a dû entreprendre et son autorité de chef de famille selon Nb 17 et Gn 49.[30] Motif privilégié par la littérature dévotionnelle tardo-médiévale,[31] l'itinérance de Joseph, pèlerin et étranger, surgit avec force dans la *Josephina*. Souvent obéissant un ordre divin, l'errance rythme sa vie depuis son mariage avec Marie : le long voyage en Égypte, le retour vers la terre natale en passant par la visite à Élisabeth, enfin la route vers Jérusalem lors de la Pâque juive. Symbole de l'errance de tout chrétien sur cette terre jusqu'au retour à la patrie céleste, Gerson poète s'approprie l'image du pèlerin exilé (dist. I. vv. 269–276) :

Esto peregrinis nobis cantabilis alma		Sois pour nous pèlerins,[32] Loi du Seigneur,
Lex Domini, relevet que tedia dura viarum.	270	(270) un chant bienfaisant, un réconfort au
Nam tristes citius abeunt per inania cure		milieu des dures fatigues du voyage ; car
Carmina dum divinus amor modulatur amena.		les tristes soucis se dissipent plus vite[33]
Ergo celigena miseris mens advena terris		lorsque l'amour divin nous charme de sa
Sis psaltes, facito, sis odis dedita divis.		voix. Âme d'origine céleste, en ce monde
Non ita te totam terrarum carcere tetro	275	exilée, chante donc, si tu veux bien,
Sed celo poteris positam reputare sereno.		consacre-toi aux odes divines : (275) tu
		oublieras ainsi l'odieux de ta terrestre
		prison[34] et te croiras déjà dans les cieux
		revenue.[35]

Le leitmotif *Esto peregrinis* apparaît une dernière fois dans l'*Oratio* d'intercession à Joseph qui clot le poème (v. 2830–2842) :

30 Bartina (1971) 43–44. Selon une tradition iconographique du VIe siècle, issue des récits apocryphes, le bâton attribué à Joseph renvoie à l'épisode de la verge felurie qui le désigna comme futur époux de la Vierge. Mais Gerson s'écarte explicitement de cette tradition : voir *Considérations sur saint Joseph*, éd. Glorieux, 7.1.80 ; *Josephina*, dist. 3, v. 1015–1020.

31 Voir par exemple les *Meditaciones vite Christi* du ps.-Bonaventure (CCCM 153), c. 12.50 : *« Et peregrinari habebant [Domina, Ioseph et puer] in terra aliena, pauperes et quasi nichil habentes . . . Vides enim quomodo cito persecucionem patitur et fugatur de terra nativitatis sue . . . ».*

32 Cf. Ovide, *Heroides* 1.76 : *Esse peregrino captus amore potes* ; Petrarca, *Bucolicum carmen*, I.20 : *Esse peregrinis generosus pastor ab oris.*

33 Cf. Petrarca, *Bucolicum carmen* 4.61 : *Interea tristes fugiunt per nubila cura.*

34 v. 275 : *terrarum carcere tetro* : cf. Virgile, *Aen.*, 6.734 : *carcere caeco*. Voir Placanica (1998) 520.

35 v. 269–276 : *Esto peregrinis . . . reputare sereno* : selon Roccati (2001) 17, ces vers, qu'on trouve déjà dans le sermon *Jacob autem* de septembre 1416 (éd. Glorieux, 5.355) en distiques élégiaques, on été insérés plus tard dans la *Josephina*, modifiant ainsi la métrique pour s'adapter aux hexamètres de l'ensemble du poème.

Esto peregrinis fautor, dux, auxiliator;	2830	(2830) Sois pour nous pèlerins un
Defessos refove, tot scandala tolle viarum,		protecteur, un guide, un soutien ;
Dirige cecos, erige lapsos, optima detur		réconforte-nous de nos fatigues, ôte tant
Gratia; dux baculusque spei firmissimus, assit		de pièges de notre chemin, guide les
Pax in credendo; cordis meditatio suavis.		aveugles, relève ceux qui tombent ;[36] qu'il
Temptamenta Sathan, mondi carnis, superemus	2835	nous soit accordé la grâce excellente, que
Te protectore; peccatores nec abhorre		l'espérance nous assiste comme guide et
Pro quibus a Domino dignatio talis oborta est		solide bâton ; qu'on nous accorde la paix
Erga te sponsamque tuam Domini genitricem.		dans la foi et dans le cœur une
Sic age pro cumulo meritorum et laude tuorum.		douce méditation. Qu'avec toi comme
Advena quod fueris et Gerson misticus olim	2840	protecteur (2835) on puisse vaincre les
Multis implicitus curis meminisse precamur.		tentations de Satan et le monde de la chair.
Ex hiis que passus es noveris ut misereri.		N'abandonne pas les pécheurs, car c'est
		pour leur salut que Dieu vous a jugé
		dignes, toi et ton épouse, mère du
		Seigneur. Tu acquerras ainsi un surplus
		de mérites et de louanges. Nous te prions,
		(2840) souviens-toi que tu fus jadis un
		étranger, un Gerson mystique accablé par
		beaucoup de soucis.[37] Que tu puisses
		reconnaître les malheureux par ce que tu
		as souffert toi-même ; sois compatissant.[38]

Par ces vers le poète veut induire une triple identification entre l'auteur exilé, le chrétien sur cette terre, et Joseph errant : animés par le même espoir d'un « port de salut », les trois types de *viatores* se réduisent à un même *Icon peregrini*, celui du *Gerson misticus*. Davantage que l'irruption d'un objet spatial dans le flux du récit (L. Louvel),[39] la description ekphrastique du pèlerin dans la *Josephina* est un vaste déploiement de l'image dans le temps de la narration, dont la profondeur et les contours ne se laissent découvrir qu'à la fin du poème, dans une sorte d'eschaton. Tissage textuel et tissage pictural vont de pair, dans un poème qui est lui-même ekphrastique dans ses continuels aller-retours entre le lisible et le visible.

36 v. 2830–2834 : *Esto peregrinis . . . etc.* : ces vers figurent dans le sermon *Jacob autem* (éd. Glorieux, 5.355) et ont été insérés ultérieurement dans la *Josephina*, aussi aux v. 205–206 et v. 269–276.

37 Concernant le thème du pèlerin/*viator* chez Gerson, voir par exemple le sermon français *Obsecro vos* pour le troisième dimanche après Pâques (1402 ?), éd. Glorieux, 7.2.748–752.

38 Cf. v. 2650 : *miseros miseret miserorum*. Voir aussi Gerson, sermon *Beati qui lugent* pour la Toussaint (1401), éd. Glorieux, 5.103 : « Lugentes non solum constristat quidquid eis acciderit ut de justo Sapiens loquitur [Pr 12, 21], sed etiam ipsos laetificat et consolatur ».

39 Louvel (2013) 5 : « l'insertion, l'inclusion dans le flux de la narration, d'un objet spatial, bouclier, urne, tableau, spatialise l'art du temps qu'est le récit et brouille les distinctions nettes effectuées par Lessing entre la peinture, art de l'espace et le récit, art du temps ».

Bibliographie

Bartina (1971): Sebastián Bartina, "San José en los vaticinios del Antiguo Testamento", in: *San José en los XV primeros siglos de la Iglesia*, Actas del Simposio Internacional en el primer centenario de la proclamación de San José como Patrono de la Iglesia Universal, in: *Revista Josefina* 49–50, 31–52.

Combes (1945–1972): André Combes, *Essai sur la critique de Ruysbroeck par Gerson*, 4 vols, Paris.

Combes (1963–1964): André Combes, *La théologie mystique de Gerson. Profil de son évolution*, 2 vols, Rome.

Combes (1973): André Combes, *Jean Gerson, commentateur dionysien. Les* Notulae super quaedam verba Dionysii de Caelesti Hierarchia. *Texte inédit. Démonstration de son authenticité. Appendices historiques pour l'histoire des courants doctrinaux à l'Université de Paris à la fin du xive siècle*, Paris.

Dronke (1984): Peter Dronke, "*Theologia veluti quaedam poetria*: quelques observations sur la fonction des images poétiques chez Jean Scot", in: Peter Dronke (dir.), *The medieval poet and his world*, Rome, 39–53.

Faure (2001): Philippe Faure, "Les anges gardiens (xiiie–xve siècles)", in: *Cahiers de recherches médiévales* 8, 23–41.

Glorieux (1961): Palémon Glorieux, "Gerson au chapitre de Notre-Dame", in: *Revue d'histoire ecclésiastique* 56, 424–448 et 827–854.

Guenée (1992): Bernard Guenée, *Un meurtre, une société. L'assassinat du Duc d'Orléans*, *23 novembre 1407*, Paris.

Krieger (1992): Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore.

L'Ecuy (1832): Jean-Baptiste L'Ecuy, *Essai sur la vie de Jean Gerson. Chancelier de l'Eglise et de l'Université de Paris*, Paris.

Lieberman (1955): Max Lieberman, "Chronologie Gersonienne. IV: Gerson poète", in: *Romania* 76, 289–333.

Lieberman (1960): Max Liebermann, "Chronologie gersonienne. IX : Jean Gerson et Philippe de Mézières", in: *Romania* 81, 338–379.

Lieberman (1961): Max Lieberman, "La lettre de Gerson au duc de Berry", in: *Cahiers de Joséphologie* 9, 199–265.

Lieberman (1963): Max Lieberman, "Autour de l'iconographie gersonienne", in: *Romania* 84, 307–353.

Lieberman (1964): Max Lieberman, "Autour de l'iconographie gersonienne", in: *Romania* 85, 49–100 et 230–268.

Lieberman (1970): Max Lieberman, "Autour de l'iconographie gersonienne", in: *Romania* 91, 341–377.

Louvel (2011): Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, trad. Laurence Petit, Farnham.

Louvel (2013): Liliane Louvel, "Disputes intermédiaires : le cas de l'*ekphrasis.* Controverses", in : *Textimage, Le* Conférencier, 1–14.

Mitchell (1995): William John Thomas Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago.

Mourin (1949): Louis Mourin, "Un sermon français inédit de Jean Gerson sur les anges et les tentations : *Factum est praelium*, Étude et édition critique", in : *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 16, 99–154.

Ouy (1967): Gilbert Ouy, "Gerson, émule de Pétrarque. Le *Pastorium carmen*, poème de jeunesse de Gerson, et la renaissance de l'églogue en France à la fin du XIVe siècle", in: *Romania* 88, 175–231.

Ouy (2003): Gilbert Ouy, "Le célestin Jean Gerson. Copiste et éditeur de son frère", in: H. Spilling (dir.), *La Collaboration dans la production de l'écrit médiéval*, Actes du XIIIe colloque du Comité international de paléographie latine (Weingarten, 22–25 septembre 2000), Paris, 281–308.

Payan (1997): Paul Payan, "Pour retrouver un père . . . La promotion du culte de saint Joseph au temps de Gerson", in: *Cahiers de recherches médiévales* 4, 13–40.

Placanica (1995): Antonio Placanica "In prologum ad Ioannis Gersonii 'Iosephinam' animadversions", in: *Filologia mediolatina* 2, 293–306.

Placanica (1998): Antonio Placanica, “*Verbis texta sacris* : Fonti bibliche ed esegesi nella *Iosephina* di Giovanni Gerson”, in: C. Leonardi (dir.), *Gli umanesimi medievali*, Atti del II Congresso dell’ « Internationales Mittellateinerkomitee » (Florence, Certosa del Galluzzo, 11–15 septembre 1993), Florence, 515–538.

Roccati (1985): Giovanni Matteo Roccati, “Geiler von Kaysersberg et la tradition imprimée des œuvres de Gerson”, in: *Revue française d’histoire du livre* 47 – nouvelle série, 271–293.

Roccati (1989): Giovanni Matteo Roccati, “Aspetti umanistici dell’opera poetica latina di Jean Gerson”, in: S. Prete (dir.), *Protrepticon*, Milano, 117–124.

Roccati (1992): Giovanni Matteo Roccati, “Humanisme et préoccupations religieuses au début du XVe siècle: le Prologue de la Josephina de Jean Gerson”, in: C. Bozzolo et E. Ornato (dir.), *Préludes à la Renaissance* : *Aspects de la vie intellectuelle en France au XVe siècle*, Paris, 107–122.

Roccati (1997): Giovanni Matteo Roccati, “La ‘Josephina’ di Jean Gerson (1418) : un poema virgiliano di contenuto biblico”, in: *Studi francesi* 41, 3–19.

Roccati (2001): Giovanni Matteo Roccati (éd.), *Jean Gerson. Josephina*, Paris (CD-ROM).

Roccati (2017): Giovanni Matteo Roccati, “La *Josephina* de Jean Gerson et la tradition médiévale du poème biblique narrative”, in: *Le Moyen Âge*, 3/4, 629–643.

Stelzenberger (1928): Johann Stelzenberger, *Die Mystik des Johannes Gerson*, Breslau.

Vasoli (1984): Cesare Vasoli, “Les débuts de l’humanisme français à l’Université de Paris”, in: Z. Kaluza et P. Vignaux (dir.), *Preuves et raisons à l’Université de Paris. Logique, ontologie et théologie au XIVe siècle*, Paris, 269–286.

Vial (2006): Marc Vial, *Jean Gerson, théoricien de la théologie mystique*, Paris.

Walter Berschin

Les *tituli* métriques des fresques de l'église Saint-Georges d'Oberzell sur l'île de Reichenau (IXe–Xe siècle)

Charles le Gros, fils de Louis le Germanique, était le dernier des carolingiens qui régnaient comme souverains dans tout l'empire de Charlemagne. Quand Charles le Gros mourut en 888 à Neidingen, petit village sur le Danube près de Donaueschingen, il fut enseveli dans le chœur de la basilique de Mittelzell sur l'île de Reichenau. L'abbé de ce monastère, Hatton, profita de l'honneur extraordinaire de cet enterrement: trois ans plus tard on le nommait archevêque de Mayence, capitale du plus grand diocèse de la partie est de l'empire carolingien, la future Allemagne. En 896 Hatton, qui était resté abbé de Reichenau, reçut de Rome une importante relique de saint Georges, le saint guerrier. Il désigna pour la vénération de cette relique l'église Oberzell sur la Reichenau, située à l'est de l'île, près de la digue qui traverse aujourd'hui le marais séparant autrefois l'île de la rive du lac. L'abbé Hatton avait commencé à construire cette église – Oberzell – peut-être déjà quelques années avant l'acquisition de la relique de saint Georges.

Parmi des églises carolingiennes de l'Allemagne elle seule conserve sa décoration originale. Son intérieur a été peint complètement. Dans la nef de l'église, on s'est volontairement limité à un petit nombre de sujets: huit grands panneaux – d'une hauteur de plus de 2 mètres – avec des scènes de miracles du Christ se déroulant sur les murs latéraux, surmontés de figures de prophètes et dominant des portraits d'abbés enfermés dans des médaillons.

Les huit grands panneaux sont accompagnés en bas d'un ruban rouge de six centimètres de hauteur sur lequel se trouvent des inscriptions latines, écrites – ou plutôt peintes – de couleur blanche. Il y a presque 150 ans que l'on a commencé a mettre à jour les fresques et les inscriptions; malheureusement trop de retouches ont été apportées aux fresques – où par exemple les reflets blancs ne sont intacts que par endroits; et aussi les titres ont souffert. Vous trouvez en annexe de cet article trois éditions de ces textes: une dans les *Monumenta Germaniae Historica* de 1923, une seconde par le médiolatiniste Bischoff de 1961/1975 et une troisième par moi-même.

Karl Strecker, en 1923, a vu qu'il s'agit ici de distiques, c'est-à-dire, de petits poèmes comprenant deux vers: un hexamètre suivi d'un pentamètre. Strecker publia trois hexamètres comme des vers complets (dont un avec une faute métrique) et un pentamètre. Malheureusement il a confondu l'ordre des scènes: son numéro 1 est en vérité le numéro 8; son numéro 5 appartient au commencement du cycle etc.

Resumé de Berschin (2005).

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-012

On remarquera quelques progrès dans les lectures de Bischoff qui, entre autres corrections, a vu que la série des images et des inscriptions suit la direction de l'écriture et de la lecture, c'est-à-dire de gauche à droite jusqu'au chœur et de retour. C'est aussi la direction du mouvement de la plupart des visiteurs de l'église.

Ma lecture enfin repose sur trois conditions préalables et un coup de chance. Les conditions préalables sont: 1) Le poète ne commet pas de fautes grammaticales ou métriques. 2) Sa langue n'est pas le latin biblique de la Vulgate, mais celui de Virgile et des auteurs chrétiens du bas-latin. 3) Il suit une mode littéraire de la fin de l'époque carolingienne: le pentamètre du distique est rimé, tandis que l'hexamètre reste normalement sans rime.

Enfin, la chance m'aida par la présence de deux restaurateurs sur place à la Reichenau, qui travaillaient sur l'échafaudage dans l'église (Mme.Dörthe Jakobs et M.Helmut F.Reichwald). Je pouvais leur demander de regarder de près – ou à l'aide de leurs pinceaux – quelle lettre se cachait sous une partie du texte présumé faussement restauré.

Voilà les résultats:

I. La guérison du possédé de Gérasa

Daemon proiicitur, Legio cui nomen inhaeret.
Tum porcos sub <eunt>. Hi maris alta petunt.

Le démon est expulsé, dont le nom est Legion. Ensuite ils se mettent dans les cochons. / Ceux-ci gagnent la mer et le large.

La conclusion du deuxième vers *alta petunt* « ils gagnent le large » est une citation de l'Énéide de Virgile (VIII.691). Dans le mot *subeunt* les lettres entre les deux crochets ne sont plus visibles. Ils sont conjecturés.

II. La guérison de l'hydropique

Obvius occurrens sanatur ydropicus unus.
Huc oneratus adit. Hinc sine fasce redit.

Un hydropique se précipite au-devant de Jésus-Christ et il est guéri. / Il arrive accablé et il s'éloigne libéré de son fardeau.

Le pentamètre a toujours une césure placée exactement au centre. Le poète profite de cette loi métrique en opposant la deuxième partie du vers à la première: *Huc – Hinc*, *adit – redit*.

III. Jésus s'en prend au vent dans les nuages du lac

Carne deus dormit. Eurusque Nothusque resurgunt.
Maiestate iubet. Ventus et unda silet.

> Dans sa forme corporelle dieu s'est endormi. Le vent de l'est et le vent du sud s'élèvent. / En vertu de sa majesté il commande et le vent et les vagues cessent.

Dans le premier vers du distique nous trouvons de nouveau une citation de Virgile prise du premier livre de l'Énéide (I.85) étudié fréquemment dans les écoles: *Eurusque Nothusque . . .*

IV. Les titres IV et V sont gravement mutilés par la construction d'un jubé dans la partie est de l'église au Moyen Âge tardif. Le sujet du titre IV est la guérison d'un aveugle de naissance. Seulement l'hexamètre est conservé:

> *Hic sine luce satus sputoque lutoque linitus* (. . .)
>
> Celui-ci né sans la lumière du jour, enduit de crachat et de boue (. . .)

La jonction précieuse *sine luce satus* pour un aveugle de naissance est une trouvaille tirée de l'*Opus paschale* de Sedulius, auteur chrétien du Ve siècle. Notons la prédilection de notre auteur pour la jonction polysyndétique: *Eurusque Nothusque, sputoque lutoque, residensque loquensque* (titre VI).

V. Titre V appartient à la guérison du lépreux. Les restaurateurs ont trouvé un seul mot: *gratus* « reconnaissant ». Le mot appartient au pentamètre et à la partie droite de la fresque, qui montre le lépreux guéri faisant l'offrande au le Grand Prêtre prescrite par Moïse.

VI. Les derniers titres accompagnent les fresques des trois ressuscitations de Jésus-Christ. D'abord le jeune homme de Nain:

> *Mortue, surge citus residensque loquensque revive!*
> *Sic matris viduae tristia cuncta abole!*
>
> Jeune homme défunt, lève-toi, assieds-toi et mets-toi à parler ! / Fais disparaître ainsi toute la tristesse de ta mère veuve !

VII. La guérison de la femme saignante et la résurrection de la fille de Jaïre, chef de la synagogue:

> *Principis ecce fides, Iesu te d<icer>e suadet:*
> *Iure potente volo. Surge, puella, modo!*
>
> La confiance du chef de la synagogue t'a touché et tu dis: / Par ma puissance je le veux: Maintenant, lève-toi, ma fille !

VIII. Pour St Jean la ressuscitation de Lazare est le plus grand des miracles du Christ. Il précède immédiatement la passion du Sauveur. Notre poète décore le panneau d'un feu de citations : *Lazare, perge foras!* « Lazare, sors de là !». Dans la Vulgate on lit *Lazare, veni foras!* (Io 11.43). Notre auteur choisit un verbe plus solennel *perge*, qui d'ailleurs est compatible avec la métrique. Il procède de manière similaire dans la

deuxième partie de l'hexamètre *quarto iam sole sepulte* « enfoui dans le sépulcre depuis trois jours ». On aurait pu écrire: *quarto iam die . . .* – mais notre auteur cherche un mot plus poétique pour « le jour » et c'est *sol* « le soleil ».

Le dernier vers commence avec une citation de Virgile: *Rumpe moras mortis* « Plus de retards dans la mort!» Et pour terminer le poète prend congé avec des paroles qui donnent bien à penser: *Lazare, perge foras, quarto iam sole sepulte! Rumpe moras mortis! Hoc dat imago pat<ris>.*

Deux obstacles s'opposèrent à la reconstruction de ce demi-vers final: un obstacle de lecture des lettres conservés sur le mur et un autre de traduction. Au moment de la dernière restauration rien n'était plus visible du dernier mot de notre texte. Mais dans des publications antérieures on trouve la lecture des lettres P A T. Les restaurateurs les ont également retrouvées à l'aide de leurs pinceaux. Donc la première syllabe du mot recherché est PAT. Et comme nous avons vu que le pentamètre est toujours rimé par notre auteur, nous connaissons aussi la terminaison de la deuxième syllabe, c'est-à-dire – IS. Peu de chose manquait entre PAT et IS. La seule solution vraisemblable ou même possible était la conjecture d'une lettre R entre PAT et IS: PATRIS.[1]

Deuxième obstacle: Comment traduire *dare* – normalement « donner » – dans ce contexte ? On trouve la solution dans le langage poétique, par exemple chez Virgile (*Ecl* I.18): *Sed tamen iste deus, qui sit, da Tityre, nobis* « Mais quand même, ton dieu, *dis*-moi, Tityre, qui il est ?»[2] *Dare* est traduit ici comme « dire », et par conséquent, la fin de notre titre *Hoc dat imago patris* veut dire: « Cela dit l'image du père ».

L'image du Père est le Christ – selon St Paul, Colossiens 1.15: *imago dei invisibilis* « l'image du dieu invisible, le premier-né, avant toute créature ». Est-ce par hasard que les derniers mots de nos titres caractérisent le Christ comme une image du Père ? Ou sommes-nous en présence d'une petite théologie de l'image ? Nous avons des images de dieu, dit St Jean Damascène, parce que dieu s'est montré visiblement dans son fils.[3]

Je me limite ici à l'aspect rhétorique de notre série et de sa fin: Savamment notre poète emploie des réminiscences des auteurs classiques de l'école carolingienne et il suit la loi de la gradation: Les vers les plus élaborés sont les derniers. Selon André Grabar les huit panneaux que nous avons parcourus se distinguent par leur dessin

1 Ce complétement a été proposé pour la première fois par R. Engelmann dans la *Kunst-Chronik* (supplément de la *Zeitschrift für Bildende Kunst*) 19, 1884, col.23. Stella (1993) 189 souligne avec raison que seulement pat*ris* « mantiene la rima » et que le verbe *dat* doit être traduit ici « parla ».

2 Traduction d'Anne Videau dans: Virgile, *Bucoliques*, éd. E. de Sainte-Denis, Paris, 2019[2].

3 *posteaquam deus pro ineffabili bonitate sua assumpta carne in terra carne visus est . . ., ex quo naturam nostram . . . suscepit, nequaquam aberramus, cum eius imaginem exprimimus. Formam enim ipsius videre desideramus*, Iohannes Damascenus, *De imaginibus oratio* II.5, Migne PG 94, col. 1287 (trad. du grec par M. Lequien); «C'est du Dieu fait chair, qui a été vu sur la terre en sa chair . . ., qui a prise la nature . . . de la chair, c'est de lui que nous fabriquons une image. En faisant cela, nous ne nous trompons pas, car nous désirons ardemment voir son empreinte.» (trad. A.-L. Darras-Worms, *Jean Damascène. Le visage de l'invisible*, Paris 1994, p. 33).

« rythmé » et une « action solennelle et mesurée »[4]. Avec les mêmes mots on pourrait caractériser les titres latins que j'ai essayé de présenter.

En conclusion, je voudrais brièvement aborder la question: y avait-il une idée générale qui dirigeait la suite des scènes sur les huit grands panneaux ? Je proposerais d'interpréter la série comme réalisation d'une idée patristique formulée par exemple par S. Ambroise dans son commentaire sur l'évangile de S. Luc[5]: Jésus Christ « commence par le moindre pour en venir au plus considérable. Délivrer du démon » – notre panneau 1 – « même des hommes le peuvent – par la parole de Dieu, il est vrai; – commander aux morts de ressusciter » – nos panneaux 6 à 8 – « n'appartient qu'à la puissance de Dieu. »

***

Appendice: Trois éditions des *tituli* de Saint-Georges de Reichenau

I. éd. K.Strecker, *Monumenta Germaniae Historica Poetae* t. 4/3, Berlin 1923, 1116:

I Lazare perge foras quarto iam sole sepulte!
Rumpe moras mortis! Hoc dat imago pa . . .
II Principis ecce
. . . fides te iut . . . . . fecit, vade in <pace>.
Iube .. o . . . iente . volo surge puella modo.
III Mortue surge citus obsidensque loquensque revive,
Sic matris viduae tristia cuncta abole.
IV . . . . . .
V Daemon proiicit<ur> . . . . .
. . . . . maris al<t>a petunt.

VI Obvius occurrens sanatur ydropicus unus.
Huc oneratus adi<t> . . . n sine fasce redit.
VII Carne deus dormit . . . imus(?) . . . o(?) . . . ihuso resurg.
Maiestate iubet, ventus et unda sinite(?).
VIII .. c sine lu . . . . . s sputo lut . . .
. . . . . .

4 Grabar – Nordenfalk (1957) 80.

5 *a minoribus incipit, ut ad maiora perveniat. Liberare a daemone et homines – sed in verbo dei – possunt, resurrectionem mortuis imperare divinae solius est potestatis*, Ambrosius, *Expositio evangelii Lucae* IV.59, edd. C. et H. Schenkl, (CSEL 32/4) 1902, p. 168; G. Tissot (trad.), Ambroise de Milan, *Traité sur l'évangile de S. Luc* t. 1 Paris 1956, p. 175.

II. éd. B. Bischoff, dans K.Martin, *Die ottonischen Wandbilder der St.Georgskirche Reichenau-Oberzell*, Sigmaringen 1975[2], 102–108:

I Daemon proiicitur . . . . . .
. . . . . maris alta petunt
II Obvius occurrens sanatur ydropicus unus
Huc oneratus adit dein sine fasce redit
III Carne Deus dormit Eurusque Nothusque resurgunt
Maiestate iubet ventus et unda silent
IV Hic sine luce ruens (?) sputo lutoque linitur
. . . . . .
V . . . . . .
. . . . I sacru . . . . . .
VI Mortue surge citus residensque loquensque revive
Sic matris viduae tristia cuncta abole
VII Principis ecce fides . . . . . .
Iure potente volo surge puella modo
VIII Lazare perge foras quarto iam sole sepulte
Rumpe moras mortis hoc dat imago patens (?)

III. éd. W.B., *Mittellateinische Studien* t.1, Heidelberg 2005, 222:

I Daemon proiicitur, Legio cui nomen inhaeret.	
Tum porcos sub<eunt>. Hi maris alta petunt.	Verg. *Aen.* I.691
II Obvius occurrens sanatur ydropicus unus.	
Huc oneratus adit. Hinc sine fasce redit.	
III Carne deus dormit, Eurusque Nothusque resurgunt.	Verg. *Aen.* I.85
Maiestate iubet. Ventus et unda silet.	
IV Hic sine luce satus sputoque lutoque linitus	Sedul., *Carm. pasch.* IV.253
. . .	
V . . .	
. . . gratus don<at> . . . er . . . sacra . . . o . . .	
VI Mortue, surge citus residensque loquensque revive!	Sedul., *Carm. pasch.* IV.135
Sic matris viduae tristia cuncta abole!	
VII Principis ecce fides, Iesu, te d<icer>e suadet	
Iure potente volo. Surge, puella, modo!	
VIII Lazare, perge foras, quarto iam sole sepulte!	Lc 8.54; Mc 5.41
Rumpe moras mortis! Hoc dat imago pat<ris>.	Sedul., *Carm. pasch.* IV.248; Prud., *Cath.* IX.46; Verg., *Aen.* IV.569 etc.

Bibliographie

Berschin (2005): W. Berschin, “Die Tituli der Wandbilder von Reichenau-Oberzell St. Georg”, in Id., *Mittellateinische Studien*, t. 1, Heidelberg 2005, p. 215–28.
Grabar – Nordenfalk (1957): André Grabar, Carl Nordenfalk, *Le haut Moyen-Âge*, Genève.
Stella (1993): Francesco Stella, *La poesia carolingia latina a tema biblico*, Spoleto.

Lucinia Speciale

Pictura/scriptura, les *tituli* du cycle de Sant'Angelo in Formis

À dom Faustino Avagliano, *in memoriam* (1941–2013)

Le thème sur lequel je me concentrerai vise à proposer une réflexion sur l'interdépendance entre écriture et images, à partir d'un des cycles monumentaux les plus importants de l'art roman européen, les peintures murales de Sant'Angelo in Formis (Fig. 1).

Fig. 1: Sant'Angelo in Formis (Capoue), interieur de l'église.

Note: Je tiens à remercier les collègues Michele Cutino et Francesco Stella, à qui je dois cette invitation. *Versus ad picturas* a été l'opportunité de reprendre une recherche développée dans plusieurs travaux qui seront bientôt réunis dans une monographie. Je suis très reconnaissante à M. Berschin pour nos précieux échange d'idées parmi le colloque et à mon amie et collègue Carla Rossi pour sa lecture et les suggestions.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-013

Le corpus épigraphique qui accompagne les peintures de Sant'Angelo in Formis est un cas d'étude particulièrement intéressant, et ce pour plusieurs raisons. Premièrement, car la décoration interne de la prieurale que l'abbé Didier du Mont-Cassin fit ériger entre 1072 et 1087 sur le Monte Tifata, à quelques kilomètres seulement de Capoue, constitue l'un des cycles décoratifs les plus célébrés du Moyen Âge central. La fortune de cette petite église et de sa décoration extraordinaire est due en grande partie à l'opinion répandue selon laquelle cette œuvre serait le témoignage le plus remarquable d'une saison artistique inaugurée à peine quelques années auparavant, lors de la reconstruction entre 1066 et 1071 de l'abbaye du Mont-Cassin, œuvre du même Didier.[1] Du fait de la dépendance présumée de ce modèle – aujourd'hui irrémédiablement perdu – ainsi que l'état de conservation exceptionnel du cycle peint, les fresques de Sant'Angelo in Formis ont été l'objet d'une attention continue depuis leur redécouverte, fait qui remonte au milieu du XIXe siècle.[2]

Les parois internes de la prieurale sont, encore aujourd'hui, presque entièrement couvertes d'enduit peint. L'état de conservation exceptionnel de l'ensemble permet d'identifier une bonne partie du programme décoratif d'origine. Les principaux éléments de la composition, la décoration des trois absides qui culmine dans la *Majestas Domini* de la conque centrale et la grande composition du Jugement dernier, qui occupe le mur occidental de la nef majeure, sont parfaitement intacts. Une longue séquence d'épisodes évangéliques devait orner la nef, depuis les scènes de l'Enfance jusqu'à l'Ascension. Enfin, les deux bas-côtés étaient réservés à une sélection d'histoires vétérotestamentaires et de vies des Saints. Il ne subsiste de cette partie du cycle décoratif que quelques fragments, qui suffisent cependant à saisir la structure iconographique de l'ensemble. À l'entrée des bas-côtés, la partie finale d'un cycle de la Genèse a survécu, tout comme une séquence d'histoires des patriarches dans laquelle on reconnaît des épisodes de la vie de Noé, d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.[3] Sur l'ensemble du cycle vétéro et néo-testamentaire réparti sur les parois de l'église, programme qui selon les reconstructions les plus fiables devait compter au total entre cent et cent cinq tableaux,[4] on peut reconnaître aujourd'hui, en partie justement grâce aux *tituli* qui les accompagnaient, une soixantaine de scènes. Car cette représentation de l'Histoire du Salut détaillée était enrichie d'un apparat épigraphique hors du commun. Les deux grandes théophanies qui campaient l'une en face de l'autre, ainsi que la longue séquence historiée, étaient complétées par un riche ensemble de *tituli*. Sous chaque registre narratif courait une frise décorative ornée de versets commentant le contenu des images. Dans les écoinçons des arcades de la nef, des prophètes exhibaient des phylactères portant des citations de l'Ancien Testament, qui avaient pour tâche de

1 Bloch (1987) I, 61–62, 122–125; III, 1096; Iacobini (1999); Gunhouse (1991); Speciale (2009a); dernièrement Caillet (2021).

2 Schultz (1860) 172–181; Salazaro (1868); Caravita (1869) 232–239; Kraus (1893).

3 Speciale (2009c); Speciale (2015).

4 Kraus (1893); Jerphanion (1924).

rendre manifeste la correspondance entre l'histoire évangélique et sa préfiguration, annoncée par les prophètes fig 2.

Rendues pleinement visibles à partir de 1868,[5] ces peintures ont fait l'objet de différentes campagnes de restauration[6] – dont la qualité est souvent contestable – et ont bénéficié d'un intérêt critique intermittent mais continu. Rapidement associé à l'essor artistique du Mont-Cassin à l'époque de l'abbé Didier, le cycle du mont Tifata a longtemps été considéré comme l'œuvre la plus représentative de l'*école bénédictine.*

Cette définition, inventée par Émile Bertaux,[7] aurait généré un mythe historiographique qui a dominé les études de la première moitié du XXe siècle. La remise en question de cette interprétation[8] nous a permis de mieux comprendre le style picturale d'inspiration byzantine qui caractérise les artistes de Monte Tifata, presque certainement issus des ateliers originaux de Constantinople, appelés par Didier au Mont-Cassin.[9]

L'importante restauration realisée entre 1982 et 1992 a renouvelé les recherches sur le cycle; une attention particulière a été portée à la structure iconographique du programme décoratif et à ses relations possibles avec les peintures disparues de l'abbaye du Mont-Cassin.[10] La récupération inespérée des surfaces peintes a permis de comprendre plus précisément les temps et l'organisation du travail. Le chantier, qui compta plusieurs artistes,[11] commença dans l'espace central par la *Majestas Domini* et le Jugement dernier. C'est presque certainement par l'angle sud-est de la nef qu'a débuté la rédaction des épisodes des histoires évangéliques, pour se poursuivre du haut vers le bas suivant la succession des trois registres.[12] Si l'on fait confiance à la superposition des enduits, la disposition des échafaudages coïncidait avec la ligne de partage entre les registres destinés à accueillir les *tituli*, ajoutés pour la plupart *a secco*: cela explique le fait qu'ils ont en grande partie disparu.

Contrairement à ce que l'on a longtemps supposé,[13] l'exécution s'est faite en une fois sans interruption ni repentirs.[14] À la lumière de ces nouvelles données, tout porte à croire que l'invention et la réalisation des versets de commentaire aux tableaux soient le fruit d'un projet unitaire qui accompagne le programme décoratif originel.[15] Ce vaste appareil épigraphique ferait donc partie intégrante du projet iconographique, et doit être considéré avec une attention particulière lorsque l'on analyse le cycle peint. L'étonnante homogénéité graphique entre les inscriptions peintes et les

5 Salazaro (1868); Speciale (2009b).
6 Leonardis (1996); Speciale (2003); Ead. (2006).
7 Bertaux (1902) 250–267.
8 De Francovich (1955) 475–507; Wettstein (1960).
9 Demus (1969) 52–53; 114–119; De Maffei (1974).
10 Toubert (2001 [1990]) 75–141; Gunhouse (1991) 231–252, 265–269.
11 Wettstein (1960) 53–58; De Francovich (1964/65) 1–69; Gunhouse (1991) 107–114.
12 Abita (1992) 39–89, 42, 60; Gunhouse (1991) 118–128.
13 Bertaux (1903) 254; Toubert (2001) 122–138.
14 Abita (1992) 39–89, 42, 60; Gunhouse (1991) 118–128: Speciale (2009a).
15 Speciale (2009c) ; Ead. (2015).

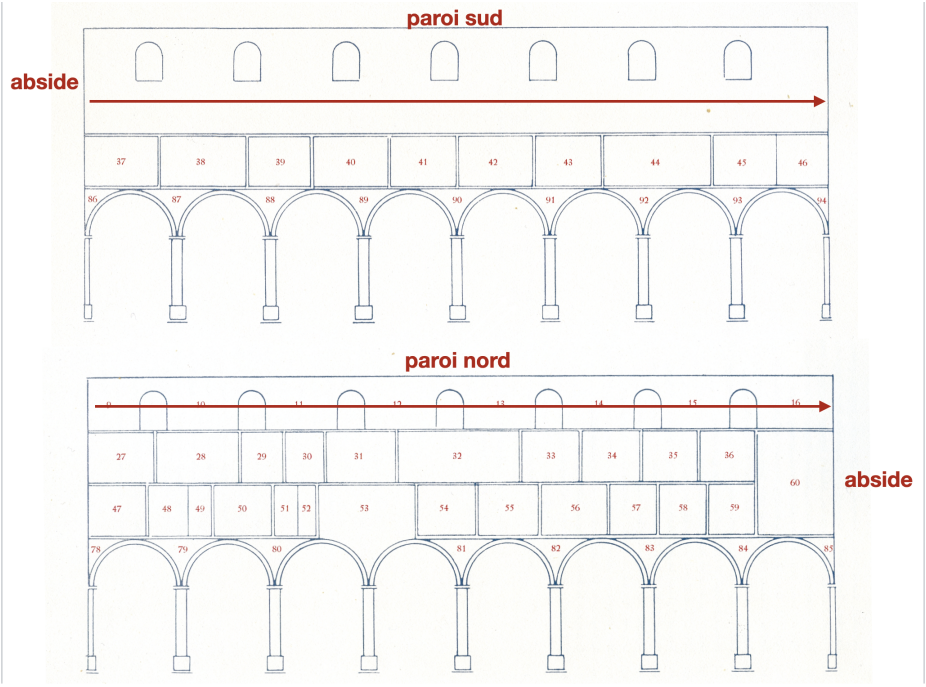


Fig. 2: Sant'Angelo in Formis (Capoue), nef majeure cycle de l'évangile.

lettres capitales de l'épigraphe sculptée sur l'architrave d'entrée de l'église confirme que la composition et l'exécution des *tituli* appartiennent bien au projet décoratif de Didier fig, 3, 4.

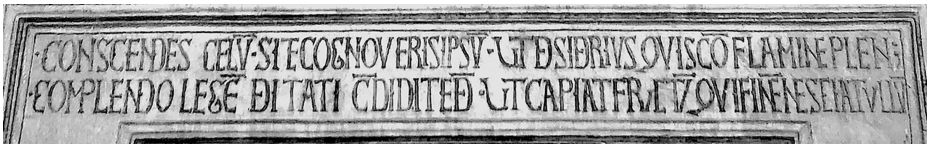


Fig. 3: Sant'Angelo in Formis (Capoue), portail, linteau.

Fig. 4: Sant'Angelo in Formis (Capoue), bas-coté sud, mur ouest, *titulus* de l'*Expulsion des ancêtres.*

On lit sur l'inscription: *Conscendes coelum si te cognoveris ipsum, / ut Desiderius qui sacro flamine plenus / complendo legem deitati condidit edem, / ut capiat fructum qui finem nesciat ullum*: « Tu monteras au ciel si tu t'es bien connu toi-même, Comme Didier qui, empli de l'Esprit Saint, en accomplissant la Loi, a fondé pour Dieu cette maison, aufin de recevoir le fruit qui ne connait nulle fin ›› (Favreau).[16] Cette phrase est une parfaite visualisation de la scène de dédicace figurée dans l'abside, où Didier, muni d'une maquette de l'église, est admis à la contemplation du Christ en Majesté qui trône dans le cul-de-four de l'abside centrale fig 5.

Il est étonnant de remarquer qu'une véritable édition critique de ce précieux *corpus* épigraphique n'ait pas vu le jour, au sein de la vaste littérature scientifique consacrée à ce cycle. Il est aussi regrettable que, malgré les multiples restaurations, un plan complet des surfaces peintes ne soit pas encore disponible.[17] La récupération des peintures, effectuée dans la seconde moitié du XIXe siècle, a également mis au jour les épigraphes peintes, mais les transcriptions qui ont été faites au fil du temps sont souvent peu fiables et incomplètes.[18] La transcription la plus récente actuellement disponible du *corpus* en hexamètres léonins qui se déroulait sous les scènes est celle proposée par Anselmo Lentini et Faustino Avagliano dans l'édition des *Carmina* d'Alfano di Salerno, l'auteur auquel les éditeurs l'ont attribuée.[19]

La section la mieux conservée de l'ensemble est la séquence de versets écrits sur les phylactères des prophètes entre les arcades de la nef. On y trouve une anthologie très sophistiquée de citations vétérotestamentaires. Cette série de figures parlantes est composée des portraits de quinze prophètes – Isäie, Ézéchiel, Michée, Balaam, Malachie, Zacharie, Möise, Aggée,[20] David, Salomon, Osée, Sophonie, Daniel, Amos – accompagnés d'une Sybille *Prophitissa*,[21] peut-être la Sybille d'Érythrée ou Tiburtine.[22] L'ensemble des citations esquisse une synthèse des histoires de l'Évangile, depuis l'*Annonce à Marie* jusqu'à la vision du *Jugement Dernier*.

La série avait comme point de départ le côté droit de l'abside, avec la représentation d'Isaïe accompagnée à l'origine du verset [ECCE VIR]GO CONCIPIET || [ET PARIET FILIUM] (Isaïe 7.4) – rappel évident à l'*Annonciation*. Elle se poursuivait le long

16 Favreau (1999) 953.

17 À présent (début 2023) la numérisation complète des peintures est en cours. Je suis très obligée à M.me Amalia Gioia, architecte fonctionnaire du Ministère de la Culture, qui m'a communiqué l'information.

18 Kraus (1893), Jerphanion (1924); Morisani (1962) 81–86; Moppert Schmidt (1967) 22–27, Demus (1969 [1968]) 116.

19 Lentini – Avagliano (1975) 39–41, 233–234.

20 Comme l'a justement proposé Geza De Francovich, qui a correctement interprété le "GG" du *titulus* presque entièrement disparu, et les premiers mots du verset: IN LOCO ISTO [*dabo pacem dicit Dominum exercituum*], Aggée 2.7. Voir De Francovich (1964/65) 41–42. Dans la même figure, Francesco Duonnolo identifie l'image de Abdias: Duonnolo (2016) 61.

21 Glass (1987) ; Ead. (2001) ; Speciale (2009) ; Castiñeiras (2016).

22 De' Maffei (1984).

Fig. 5: Sant'Angelo in Formis (Capoue), abside, portrait de l'abbé Didier.

de la nef par des références au mystère de l'Incarnation et au récit de l'Enfance, évoqués respectivement par des versets d'Ézéchiel: PORTA HAEC QUAM VIDES CLAUSA EST || ET N(ON) APERIETUR ET VIR NON TRANSIBIT [per eam] Ézéchiel, 44.2, (*Visitation*), de Jérémie (*Voyage vers Bethléem*),[23] Michée (TU BETHLEEM EFATHA || PARVULUS ES IN MILIBUS. JUDAS, Michée, 5.2 (*Nativité*), Balaam (ORIETUR STELLA EX JACOB || ET EXSURG[ET HOMO DE ISRAEL], Nombres, 24.17, *Adoration des Mages*) et Malachie (ECCE VENIT AD TEMPLUM, Malachie, 3.1 (*Présentation au Temple*). Ces cartels nous permettent d'identifier les sujets du premier registre des scènes évangéliques, aujourd'hui disparues.

Un ensemble relativement important de citations vétérotestamentaires était réservé aux épisodes de la Passion : sur la paroi droite un verset de Zacharie ressort tout particulièrement – ECCE REX TUUS, VENIET || SEDENS SUPER ASINAM,[24] Zacharie 9.9 – et fait référence à l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, représentée dans le registre historié juste au-dessus. S'en suit l'image triomphante de Moïse, accompagnée du verset: PROPHETA[M] VOBIS SUSCITABIT D[O]M[INU]S D[EU]S || V[ESTE]R DE TE[. . . ..] VESTRI (sic) (Deut. 18.15),[25] référence évidente à la continuité entre les prophètes de l'Ancien Testament et Jésus lors de la *Cène*, épisode visible au-dessus de Moïse fig 6.[26]

La relation entre texte et image dans cette scène a été étudiée avec une attention particulière par le concepteur du cycle. La formule iconographique qui illustre l'événement voit paraître, au sein d'un schéma de tradition byzantine, une nouveauté qui n'est pas prive d'intérêt: sur la grande assiette posée sur la table autour de laquelle sont réunis les apôtres, un agneau est servi à la place du poisson traditionnel. Les recherches d'Hélène Toubert nous ont démontré que cette introduction inédite de l'agneau est sans doute inspirée d'une controverse théologique contemporaine, animée par les thèses de Bérenger de Tours sur la transformation du vin et du pain lors de l'instauration de l'Eucharistie.[27] L'épigraphe qui accompagne la représentation de la *Cène* est encore lisible – LEX NOV(A MO)NSTR(A)TUR PATITUR[28] VETUS ILLICO CASU(M)[29] – et proclame la continuité entre Ancien et Nouveau Testament, renvoi évi-

23 Le texte est perdu. De' Maffei nous propose: ECCE DIES VENIUNT DICIT DOMINUS ET SUSCITABO DAVID GERMEN IUSTUM, Jer 23.5–6: De' Maffei (1984) 28.

24 Le verset est intégré avec Mt 21.4–5: [*Ecce Rex tuus . . . super asinam*] *et super pullum filium subiugalis* ; De' Maffei (1984) 28.

25 Le verset *Prophetam vobis suscitabit dominus deus vester de fratribus vestris*, également cité dans le Nouveau Testament (Ac. 2.22), nous propose ici une variante difficilement reconnaissable.

26 Toubert (2001 [1990]) 113–121; Speciale (2012).

27 Toubert (2001 [1990]) 116; Toubert (1997) 81–82. Il est fort probable que l'iconographie de la scène et le texte de l'épigraphe aient été influencés par les arguments du traité *De corpore Christi,* composé par Albéric du Mont-Cassin en 1078–1079, à l'occasion du Concile qui condamna les thèses Bérenger de Tours. L'attribution du traité à Albéric est récente: Radding-Newton (2003) II, 99; Speciale (2014) 1202–1205.

28 Stella (2021) 104.

29 Selon Wettstein (1960) 47: LEX NOV[A M]ONSTRATUR [R]A[P]ITUR ILLICO CASU(M).

dent aux mots peints sur le phylactère que Moïse tient entre les mains. Il est aussi intéressant de souligner la position que cette image occupe dans l'ensemble du cycle. Située non loin de l'entrée, la scène conclut, avec le *Lavement des pieds*, la première partie des Histoires de la Passion fig 6.

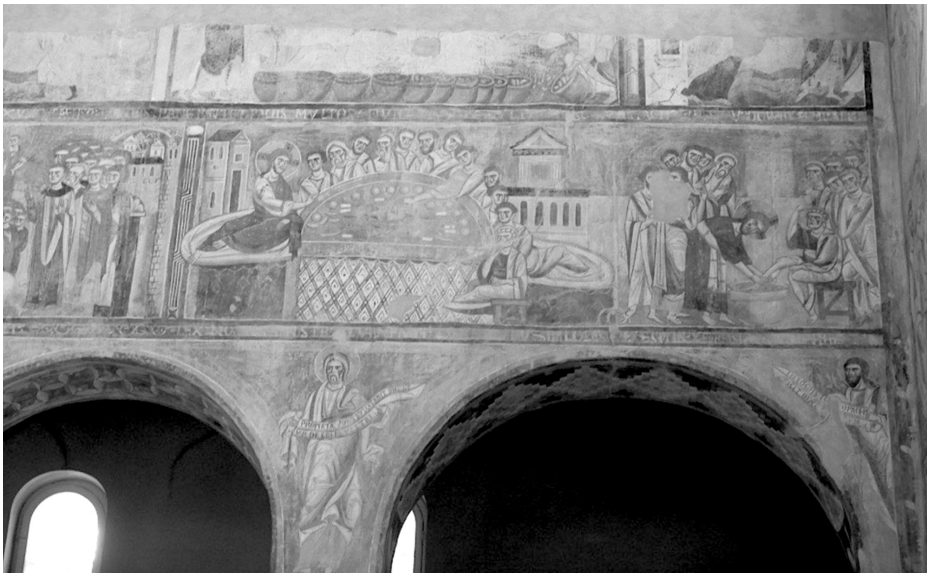


Fig. 6: Sant'Angelo in Formis (Capoue), nef centrale, mur sud, *Cène* et *Lavement des pieds.*

Cette double représentation célébrant l'instauration de l'Eucharistie sert de prélude à la vision du grand *Jugement Dernier* qui occupe le mur occidental de l'église. De plus, il est presque certain que la scène peinte juste au-dessus de la *Cène* – seule la partie basse de cette composition est aujourd'hui visible – figure la *Multiplication des pains et des poissons,* comme l'indiquent la longue file de paniers disposée au premier plan mais aussi ce qui reste de l'inscription qui l'accompagne: PANE R[. . . .] ET PAUCIS MULTOS. QUI . . .[30] Difficile, donc, de ne pas penser que la superposition des deux images dans ce passage crucial du cycle christologique n'ait pas été planifiée par le concepteur du programme décoratif.

Face à la figure de Moïse, sur l'écoinçon du côté opposé de la nef, l'image de David positionnée sous la scène de l'Arrestation de Jésus pourrait aussi renvoyer à l'iconographie de la Dernière Cène. Le souverain biblique tient un verset tiré du livre des Psaumes – QUI EDEBAT PANES MEOS AMPLIAVIT || ADVERSUS ME SUPPLANTA-

30 Moppert Schmidt nous propose *Pane* [. . .] *panis multos qui cunctis praebuit escam*; Moppert Schmidt (1967) 25 ; Arnulf (1997) 232–233 ; Speciale (2014) 1202–1205.

TIONEM (Psaumes 40.10). En effet, dans la représentation de la *Cène*, le seul convive qui tend la main vers la table est bien Judas.

La critique reconnaît unanimement dans le choix des images des prophètes et des versets répartis dans leurs cartouches l'une des toutes premières mise en image du *Contra Iudeos, Paganos et Arrianos*,[31] un texte originairement considéré comme étant de Saint Augustin, aujourd'hui attribué à l'un de ses disciples, l'évêque de carthaginois *Quodvultdeus*, mort en exile à Naples vers le milieu du ve siècle.[32] Faisant traditionnellement partie de la liturgie de Noël, ce sermon est la principale source de l'*Ordo Prophetarum*, l'un des premiers témoins du théâtre religieux.[33] Le cartouche exhibé par la Sybille prophétesse confirme le rapport étroit entre la distribution des versets prophétiques de Sant'Angelo in Formis et la liturgie chantée[34] : on y lit une citation de l'*incipit* du *Cantus Sybillae* = IUDICII SIGNUM TELLUS // SUDORE MADESCET (fig 7).

Fig. 7: Sant'Angelo in Formis (Capoue), nef centrale, mur nord, la *Sybille*.

31 De' Maffei (1984); Glass (1987) 216–218; Ead. (1992) 215–217.
32 Mbonigaba (2015) 53–82.
33 Glass – Debiès (2001) 268–269.
34 Speciale (2009b) 149–150.

Une version intégrale de ce texte, enrichie d'une notation musicale bénéventaine apparaît, on le sait, dans le manuscrit *Casinensis* 99, l'un des homéliaires que l'abbé Didier fit réaliser en 1072 expressément pour la liturgie de la nouvelle abbatiale du Mont-Cassin.[35]

Du fait de leur caractère lacunaire, l'analyse des *tituli* qui accompagnent les scènes historiées est, quant à elle, moins simple à conduire. Pour faciliter l'identification des sources, il serait indispensable de réaliser une transcription complète de ce qui survit sur les murs de l'église, en ajoutant aux versets qui courent dans les bandes décoratives sous les scènes les inscriptions qui sont insérées à l'intérieur des images.

Il est très probable que la rédaction de ces brefs commentaires ait été confiée à des figures de premier plan de la communauté du Mont-Cassin. On sait en effet que des lettrés et des théologiens de grande importance, tels qu'Alfanus de Salerne et Pierre Damien, peut-être avaient participé à la composition des *versus picti* qui ornaient les cycles décoratifs perdus du Mont-Cassin.[36] S'il nous est difficile de croire que l'appareil épigraphique d'une petite dépendance ait pu être confié à des personnalités d'une telle envergure intellectuelle, il est certain que l'organisation de la séquence de versets prophétiques est le fait d'un jeu de renvois sophistiqué entre images et Saintes Écritures.

Un autre exemple d'intégration parfaite entre parole et image est donné par l'inscription peinte qui relie, dans l'abside, la grande vision apocalyptique du Christ en Majesté entouré des symboles des évangélistes et les figures sous-jacentes (fig 8).

Fig. 8: Sant'Angelo in Formis (Capoue), abside, l'abbé *Didier, les archanges Gabriel, Michel, Raphäel et saint Benoît.*

35 Speciale (2009b) 149–150; Casavecchia (2012) 169, 183; Castiñeiras (2016).

36 Acocella (1966) 5–14; Arnulf (1997) 269–272; Speciale (2009b); Immonen (2014).

Voici ce que dit ou, mieux, ce que disait[37] l'épigraphe: [LEO, BOS, MORT]ALIS, VOLUCRISQUE PATENTIBUS ALIS / QUATTUOR HI LEGUM PIA MUNDO JUSSA DEDERUNT / SUBJUGA QUEM CHRISTI FIDEI TRAXERE MAGISTRI: ‹‹ le lion, le bœuf, l'homme, et l'oiseau aux ailes ouvertes, ces quatre ont donné au monde les pieux commandements des lois. Garde sous ton autorité celui qui les maîtres ont attiré à la foi du Christ ›› (Favreau).[38]

Comme l'a bien démontré Robert Favreau – le chercheur qui en a proposé l'interprétation la plus correcte – le texte était équitablement réparti sur les deux moitiés de la composition. La ligne supérieure célébrait les quatre évangélistes. Celle du bas invoquait la bienveillance du souverain céleste envers celui qui embrassait la foi chrétienne grâce aux préceptes des maîtres, se rapportant à l'image de la partie inférieure, où l'abbé et Saint Benoît étaient représentés accompagnés des archanges Gabriel, Michel et Raphaël. Le contenu de l'inscription qui reliait, aux deux extrémités de la scène, le portrait de Didier avec la maquette de l'église et la figure qui lui fait pendant, établissait sans doute un lien spirituel, évoqué par les premiers mots de la règle et que l'on peut encore lire sur le livre ouvert tenu par le saint : AUSCULTA O FILI PRECEPTA MAGISTRI (fig 8).

La figure de Saint Benoît fut entièrement repeinte au bas Moyen Âge. Cela a fait croire que l'image a pu venir recouvrir un portrait du prince Richard 1er de Capoue, qui en 1072 avait fait don du monastère à l'abbaye de Mont-Cassin.[39] Le texte de l'inscription et sa référence évidente à la règle bénédictine démontrent au contraire que l'image visible aujourd'hui n'est que la reprise moderne d'une couche plus ancienne, dont la réalisation a été rendue nécessaire, peut-être, par l'endommagement de la peinture originelle.

Une fois de plus, l'extraordinaire cohérence entre le message visuel et les *versus picti* de ce cycle nous permet de résoudre l'un des éléments les plus controversés de son programme iconographique.

VERSUS ECCLESIAE S. ANGELI IN FORMIS[40]

Conscendens coelum, si te cognoveris ipsum,	Dedicace
ut Desiderius, qui Sancto Flamine plenus	
complendo legem Deitati condidit aedem,	
ut capiat fructum qui finem nesciat ullum.	

37 Le début de l'inscription avait déjà disparu au XIXe siècle: Schultz (1860) 176. Andrea Caravita nous donne le texte complet, d'après un manuscrit des archives de la cathédrale de Capoue: Caravita (1869) 232–239, ici 233; Kraus (1893) 18.

38 Favreau (1999) 954.

39 Andaloro (1995) 68; Perriccioli (2009) 95.

40 D'aprés Lentini – Avagliano (1975) 233–234. Je travaille sur une nouvelle édition.

(Bos, leo, mortalis) volucrisque patentibus alis, *quattuor hi legum pia mundo iussa dederunt,* *sub iuga quem Christi fidei traxere magistri.*	Majestas Domini – abside
[Hic vocat, hi bini[41] *..]*	Vocation des apôtres au lac (Jerphanion)
Rex iubet, Alma petit, rubet unda Minister oboedit.	Miracle de Cana
Hunc maculis mundat, mun(d)um qui crimine purgat.	Guérison du Lepreux
Imperat, et ventus, mare, turbo, procella quiescunt.	Tempête appaisée
Tolle valens lectum. Facit hoc spes firma parentum.	Guérison du paralytique
Aegra diu tangit, vest(m) stat(que) illico sanguis.	Guérison de l'hémorroïsse
‹‹Surge››, Deus dixit. Defuncta (puell)a revixit.	Résurrection de la fille de Jaïre
Cernere te f(ecit) lux ve(ra) carensq(ue) (t)eneb(r)is	Guérison de l'aveugle
. . . panis multos qui . . . vit esc.., v	Multiplication des pains
V(e)r(e) magna fides: quod quaeris, femina, (fiet).	La Chananeénne
Simonis et Chri(st)i fit census captio piscis.	Didrachme du cens
Subditur h(ic plagis), liquens spectacula pacis.	Le bon Samaritain I (l'attaque)
Hic abit. Ille fugit (sed redditur iste?) saluti.	Le bon Samaritain II
Lumine donavit te qui sine luce cre(avit).	Guérison de l'aveugle-né
(Hic Dominus i)ussit, quo praecipiente re(vixit).	Résurrection de Lazare
Prona ruens orat, p(r)o natis mater adorat.	La mère de Jacques et Jean aux pied de Jesus
Di (li)git haec multum: Manet hinc op(us eiu)s inultum.	Le repas chez Simon
Floribus et palmis occurr(unt progredie)nti.	Entrée à Jérusalem
Lex nov(a mo)nstr(a)tur; patitur vetus illico casum.	Cène
Multi Vita datur, sed mors moriente necatur.	Crucifixion
Isti mulctantur quibus Eden iure negatur.	Adam et Ève expulsés du Paradis
Conspicit haec laudans Deus, istaque munera damnat.	Offrandes de Caïn et Abel
Rex iubet et sanus pius est, ferit et rota vulgus.	Le Martyre de Pantaleon
Iudicii signum tellus sudore madescet.	Sybilla

Bibliographie

Abita (1992): Salvatore Abita, "Il ciclo pittorico", in: G.M. Jacobitti e S. Abita, *La Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis*, Napoli, 38–59.

Acocella (1966): Nicola Acocella, *La decorazione pittorica di Montecassino dalle didascalie di Alfano I (secolo XI)*, Salerno.

Andaloro (1995): Maria Andaloro, "Montecassino: memoria di una fabbrica perduta", in: Roberto Cassanelli (ed), *Cantieri medievali*, Milano, 51–69.

Arnulf (1997): A. Arnulf, *Versus ad Picturas. Studien zur Titulusgedichtung als Quellengattung der Kustgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin 1997 (Kunstwissenschaftlichen Studien, Bd. 72).

Bertaux (1903): Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, Paris-Rome.

Bloch (1987): Herbert Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, I-III, Roma.

41 HIC VOCAT, HI BINAS . . . .

Caillet (2021): Paul Caillet, "Sant'Angelo in Formis: ritorno a due aspetti della 'questione bizantina'", in: A. M. D'Achille, A. Iacobini, P. Pistilli (eds.) *Domus sapienter staurata.* Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti, Verona, 506–514.

Caravita (1869): Andrea Caravita, *I codici e le arti a Montecassino*, I, Montecassino.

Casavecchia (2012): Roberta Casavecchia, "I codici Casin. 98 e 99: la tradizione omiletica a Montecassino all'epoca dell'abate Desiderio", in: *Scrineum Rivista* 9, 159–211.

Castiñeiras (2016): Manuel Castiñeiras, "Da Virgilio al Medioevo: postille sulla rinascita della Sibilla in Campania (XI-XIII secolo)", in: *Arte Medievale* IV/6, 97–110.

De Francovich (1955): Geza De Francovich, "Problemi della pittura e della scultura preromanica", in: *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia* (Spoleto 6–13 aprile 1954), Spoleto (Settimane del CISAM, II), 355–519.

De' Maffei (1974): Fernanda De' Maffei, "Sant'Angelo in Formis, II, La dicotomia tra le scene dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino", in: *Commentari* 28, 1977, 26–57, 195–235.

De' Maffei (1984): Fernanda De' Maffei, "La sibilla *Tiburtina* e *Prophitissa* nel ciclo degli affreschi di Sant'Angelo in Formis", in: *Monastica* 4, 9–30.

Demus (1969): Otto Demus, *Pittura murale romanica*, Milano [München 1968].

Duonnolo (2004): Francesco Duonnolo, *Sant'Angelo in Formis. Il tempio, la basilica, gli angeli. La Bibbia che parla attraverso le immagini*, Aversa.

Duonnolo (2016): Francesco Duonnolo, *Come un roveto ardente. La Teologia visiva della Basilica benedettian di Sant'Angelo in Formis*, Città del Vaticano.

Favreau (1999): Robert Favreau, "La mémoire du passé dans les inscriptions du haut Moyen Âge", in: *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Spoleto 16–21 aprile 1998, Spoleto, II, 937–976, 951–955.

Glass (1991): Dorothy Finn Glass, *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs and Style*, University Park.

Glass – Debiès (2001): Dorothy Finn Glass et Marie-Hélène Debiès, "Otage de l'historiographie: l'Ordo prophetarum en Italie", in: *Cahiers de civilisation médiévale*, 44e année (n°175), 259–273.

Gunhouse (1991): Glenn Gunhouse, *The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis*, Ann Arbor.

Immonen (2014): Teemu Immonen, "Une étude du programme de fresques bibliques de la basilique du Mont-Cassin à la lumière des vers qu'Alphanus de Salerne rédigea pour l'église", in: *Cahiers de civilisation médiévale* 57, 169–197.

Iacobini (1999): Antonio Iacobini, s.v. "Sant'Angelo in Formis", in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, 333–337.

Kraus (1893): Franz Xaver Kraus, "Die Wandgemälde von Sant'Angelo in Formis", in: *Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen* 14, 3–21; 84–100.

Leonardis (1996):Virginia Leonardis, "Brilla Sant'Angelo in Formis", in: *Ecclesia. Arte, architettura e comunicazione* 8, 48–53.

Lentini – Avagliano (1974): Anselmo Lentini e Faustino Avagliano (eds.), *I Carmi di Alfano I, arcivescovo di Salerno*, Montecassino, Isola del Liri (Miscellanea Cassinese 38).

Mbonigaba (2015): Félicien Mbonigaba, *La traditio symboli nell'Africa cristiana, all'epoca dell'invasione dei Vandali*, Roma (Flumina ex Fontibus 9).

Moppert Schmidt (1967): Anita Moppert Schmidt, *Die Fresken von Sant'Angelo in Formis*, Zürich.

Perriccioli (2009): Alessandra Perriccioli, "Sant'Angelo in Formis, Montecassino e l'abate Desiderio", in: Maria Luisa Chirico, Rosanna Cioffi, Stefania Quilici Gigli e Giuseppe Pignatelli (eds), *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, Napoli, 93–102.

Salazaro (1868): Demetrio Salazaro: *Affreschi di Sant'Angelo in Formis, descritti per Demetrio Salazaro*, *Ispettore della Pinacoteca Nazionale di Napoli*, Napoli.

Radding-Newton (2003): Charles Radding, Françis Newton, *Theology, Rhetoric, and Politics in the Eucharistic Controversy, 1078–1079*, New York.

Speciale (2003): Lucinia Speciale, “S. Angelo in Formis (1869–1902): la storia dei restauri”, in: *La storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel regno nel XIX secolo* (= *Bollettino d'arte, volume speciale* 2003), 287–300.

Speciale (2006): Lucinia Speciale, “*Dall'alto dei ponti*: Toesca a Sant'Angelo in Formis”, in: Francesco Abbate, (ed.), *Ottant'anni di un Maestro.* Omaggio a Ferdinando Bologna, Napoli, 49–57.

Speciale (2009a): Lucinia Speciale, “La basilica e gli affreschi di Sant'Angelo in Formis”, in: L. Mascilli Migliorini (ed), *Terra di Lavoro. I luoghi della storia*, Avellino, 115–132.

Speciale (2009b): Lucinia Speciale, “Memoria e scrittura. *Tituli*, programma, scelte d'immagine da Montecassino a Sant'Angelo in Formis”, in: A. C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagine e memoria*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23–28 settembre 2008, Milano (I Convegni di Parma 11), 144–153.

Speciale (2009c): Lucinia Speciale, “Una *Scala Coeli* a Sant'Angelo in Formis”, in: *Scritti in onore di Francesco Abbate* (= *Kronos*, 13, 2009), I, 5–10.

Speciale (2012): Lucinia Speciale, “Un art dirigé vent'anni dopo”, in: *La Reliquia del Sangue di Cristo: Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, Mantova, Palazzo della Ragione, 23/26 novembre 2011, Fondazione Centro di Studi Leon Battista Alberti, Mantova, 409–420.

Speciale (2014): Lucinia Speciale, “Sulla mensa del Signore. Il pane nelle fonti artistiche dell'alto medioevo occidentale”, in: Gabriele Archetti (ed.), *La civiltà del pane. Storia, tecniche e simboli dal Mediterraneo all'Atlantico*, convegno internazionale di studio (Brescia, 1–6 dicembre 2014), Milano-Spoleto, 1183–1210.

Speciale (2015): Lucinia Speciale, “Il terebinto e l'angelo. La storia di Gedeone a Sant'Angelo in Formis”, in: Arturo Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo: Natura e Figura*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 20–25 settembre 2011, Milano (I convegni di Parma 14), 327–333.

Stella (2021): Francesco Stella, *Il testo dell'immagine. Fonti letterarie per lo studio dell'arte medievale*, Firenze.

Doris Behrens-Abouseif

Images and Inscriptions in Islamic Art of the Arab World. Some Basic Points

Speaking from the field of Islamic art and culture, where religious art replaces images with words, I found the issues under discussion in this forum under the title 'Versus ad pictura' highly revealing, as well as challenging. The relationship between literary culture and the visual arts is of as much interest within the context of medieval Islamic as it is within Christian culture, although – or perhaps because – it leads to totally different observations and conclusions. My paper is focused on premodern Arab culture and will of necessity deal with the subject merely in general terms.

Statements regarding what we describe today as the visual arts are very rare in premodern Arabic literature. Historians of Islamic Art have often noted the lack in their field of the kind of statement made by Abbot Suger on the Gothic cathedral. The Carolingian discourse on images recently studied by Francesco Stella adds to the discrepancy between Islamic and European artistic perception.[1] Even when they led to an autonomous and aesthetic concept of art, as concluded by Stella, such discussions were articulated exclusively in ecclesiastic circles, and within the context of worship. Here we already find the difference or rather the contrast with Islamic culture. The Muslim world did not produce a religious-ecclesiastic art or a discourse related to artistic works, for the simple reason that there was no comparable Islamic ecclesiastic culture that would have discussed or influenced religious art. Muslim religious scholars who dealt with theological and juridical matters were not involved in the configuration or the decoration of the mosque, but merely with ritual matters concerning its use and performance. There were no canonical rules regarding the shape of the mosque; this varied largely according to regions and periods, even adopting shapes inspired from church architecture such as the Ottoman mosque and its Byzantine inspiration. The only physical requirement for a mosque was its orientation towards Mecca. The ban on images was applied categorically in all mosques but was interpreted more loosely beyond the religious domain. Without straying into a detailed discussion on the nature of the Islamic State, it is a historical fact that Muslim rulers in the premodern world were the patrons of major mosques and religious foundations as their duty prescribed. The patronage of religious foundations thus belonged to the political realm, which also explains why the mosque or the madrasa (religious college) were not conceived with an artistic vocabulary that is essentially any different from that of secular monuments. Abstract designs such as geometrical and vegetal designs and calligraphic inscriptions followed the same aesthetic concepts in religious and

1 Stella (2022).

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-014

secular contexts. Varying according to period and region, however, palaces often made use of figural representations in painting and sculpture.

The great mosques were expressions of power, the power of Islam represented by its political leadership. Because worship in Islam does not require the intermediary of a cleric it did not produce much in the way of ecclesiastic material culture. The main thing is the text of the Koran, which in principle is accessible to everyone. The illumination of Koran manuscripts was a highly distinguished art which was influenced by and in turn itself influenced profane decorative arts and artefacts. Calligraphy was not essentially a religious art, as is sometimes suggested; its major patron was the chancery, the office in charge of the State's diplomatic communications.

1 Architecture

In Arab historiography it was the state, meaning its ruler, who combined political authority with the control of religious and judicial institutions, and was the creator of architecture, to whom the historians gave full credit for its realization. Most of the great mosques are named after their founders. The artists themselves, meaning the architects or the designers of architectural decoration, had no presence in literary sources, nor did they leave written statements. The entire context within which events are reported by historians, prior to or in their own time, is a secular one. This does not preclude, however, the fact that the supremacy of the Islamic faith remains an omnipresent and fundamental concern throughout Arab historiography.

The few references in historical narratives to what we describe today as artistic works, such as architecture, are often panegyrics celebrating the patron's achievement. Only rarely do they provide objective descriptions of the physical features of an object. However, and perhaps surprisingly, cosmological literature and poetry prove to be more fruitful sources of information regarding artistic perceptions than conventional historiography. Although cosmological texts are mainly orientated toward geography and the antique past rather than events of the present, they are informative in conveying the medieval perception of the world which includes the architectural legacy of earlier cultures.

Islamic culture was initially shaped in regions, which looked back on a long history and great artistic and literary traditions: Syria, Mesopotamia, Egypt and Iran. Arab authors from different periods were overwhelmed and intrigued by the spectacle of the ancient monuments and artefacts everywhere around them, and they expressed awe and admiration for the civilizations that produced them. The more recent destruction of ancient monuments in Iraq and Afghanistan by fanatics, does not belong in any way to an Islamic tradition. Medieval Arab authors who saw ancient monuments densely inscribed with illegible texts, sought to give them meanings. Along with the architectural and artistic legacy of ancient civilisations, the Arab

world was also heir to an ancient literary heritage associated with this legacy. In this literature, which became widely accessible through the translation movement in the 9th century, ancient Egypt occupied a prominent place. Arab authors integrated Greek texts with Platonic and Neoplatonic ideas and merged them with other ancient traditions.[2] In mythology, the story of Hermes draws back on Egyptian texts associated with the God Tot, the creator of writing and science, who came to be identified with the Greek God Hermes. As in Europe, Hermetic thought survived in the field of the occult sciences, and in cosmological and geographical literature in the context of Ancient cultures and their mirabilia. Eventually Hermes and Tot merged with the Biblical figure Enoch and with the Muslim Idris.

In Arabic texts, Hermes is described as an ancient Egyptian king, whose great achievement was to have foreseen the Deluge and to have taken the initiative to rescue all of Egypt's scientific literature from the water, by erecting temples and pyramids carved with inscriptions on their walls, encapsulating all the knowledge of that time which he protected with talismans. According to one legend, Hermes eventually moved from Egypt to Babylon to rescue the written sciences there from being submerged by the Deluge. These myths, which continued to be transmitted in Arabic literature until the eve of modern times, associated the great monuments of the past with the concept of the preservation of knowledge. This literature thus interprets the significance of architecture, as a medium by which ancient civilisations sought to perpetuate their memory. These ideas were circulating at the time when the collection and translation of Greek and Persian texts was taking place, during the 9th century, a process which followed on the heels of collecting and transcribing the oral transmission of the Koran and the Prophet's tradition alongside the history of the first Muslim community, in order to canonize the new religion. This process entailed the collection of orally transmitted pre-Islamic poetry as well. The preoccupation with literary heritage led to a flourishing book production and the formation of libraries, the use of paper having already been introduced from China into the Muslim world in the early 8th century. The first bibliography of Arabic books produced in Baghdad by Ibn al-Nadim at the end of the 10th century refers to nearly 10,000 books.[3]

In this intellectual environment the notion of a parallel between the monument and the book was expressed by the polymath al-Jahiz (d. 868–9). Weighing the book against the monument, he declared the triumph of the book over the monument as a repository of knowledge and memory. He believed books were less likely to be destroyed than monuments. At the same time however, he acknowledged the value of

2 The reception of Ancient Egypt in Islamic literature has been discussed in many publications by Ullrich Haarmann: Haarmann (1996) 605–627; (1976) 157–384; (1978) 367–384; (1990) 29–58; (1991) with an extensive bibliography. See also: Graefe (1911); Haarmann (1984) 153–157; Fodor (1970) 335–363; (1976a) 157–167; (1976b) 155–181; Cannuyer (1999) 483–496; Nemoy (1939) 17–37; Bladel (2009). On mirabilia and architecture see: Soto (2018) 111–124; Ducène (2018) 3–17, esp. 5, 12.

3 See Dodge (1970).

architecture as the medium of kings to propagate their achievements.[4] He spoke of a universal rule that nations seem to immortalise their history: 'The ancient nations used to carve their books on rocks and in prominent places, in order to record their history, propagate their teachings, and mark major events.' This was a reference to the rock-carvings of the Sassanian kings, which can be seen at many sites along the desert roads of Iran. Speaking of the ancient Arabs, al-Jahiz writes that they used poetry instead of architecture to record their history. Indeed, there is a saying from that period that 'Poetry is the archive of the Arabs,' meaning that poetry expressed their collective historical experience. While Europe rediscovered its classical heritage in the age of the Renaissance, the Arab translation movement had already integrated the antique history and legacy of Greece and Persia into the Islamic compendiums of universal history, which continued to be copied and transmitted until the 19th century. Greek and Coptic sources provided texts infused with the mythology of ancient Egypt.

In cosmological literature the monuments of the pre-Islamic past are described as *ʿajā'ib*, which means 'wonderful things'. As in English, the term 'wonderful' describes the notion of feeling wonder and admiration, and it refers also to mirabilia. The medieval Arabs did not view the pagan origins of ancient monuments as reason to condemn or destroy them, nor even to ignore them. Rather they showed a fascination with this past, and with Egypt in particular, imbued as well with a certain regional pride. Among the many Arab accounts of antiquities, that of the physician and scientist ᶜAbd al-Latif al-Baghdadi at the beginning of the 13th century is most remarkable. He praises the beauty of the Sphinx, which he attributes to its harmonious proportions and comments that man-made wonders belong to the world's marvels, and therefore deserve to be studied.[5] Like other authors, he criticised the rulers of his time for quarrying ancient monuments to use their stones for their own buildings.

Other examples demonstrate that the marvels of the pre-Islamic world were an ideal that inspired Muslim rulers.[6] A similar acknowledgement of the statesmanship of past cultures is found in the Arabic literature of the 'Mirror for Princes' genre, which is based largely on models from pre-Islamic Greek, Roman, Byzantine and Persian history, to teach Muslim rulers ideals of governance and self-representation.

In the 15th century the Egyptian historian Taqiyy al-Din al-Maqrizi described the ancient monuments of Egypt as 'speaking' to us or 'telling' us about the people who created them. He wrote that if the inscriptions on the temples of Egypt were to be written down in books, they would fill tens of thousands of pages.[7] These chapters on ancient Egypt are included at the beginning of his unique book about Cairo in which he documents its topography, monuments, streets and markets. However, this docu-

4 Pellat (1967) 211–214; al-Jāḥiẓ 52–56, 60–62, 71–73, 84–87, 94–102.

5 ʿal-Baghdādī 125.

6 Soto (2018) 121.

7 al-Maqrīzī I.347–91.

mentation does not yield much information regarding architecture or the physical features of buildings; rather it is concerned with the history and function of institutions and the lives of persons connected to them. In his entry on one of the royal mosques of his time built by Sultan al-Mu'ayyad Shaykh (1421), the historian praises it with the citation of a 10th century poem:[8]

> If kings wish their power to be remembered,
> They should speak the language of architecture.
> Do you not see how the pyramids stand while the kings
> have vanished?
> Great monuments reveal greatness of status.

Although al-Maqrizi does not name the poet, the verses have been attributed elsewhere to the Umayyad caliph of Cordoba ʿAbd al-Rahman III (r. 912–61). The caliph is reported to have composed these verses as an apologetic response to a member of his religious establishment who had criticized the extravagance of his palace-city Madinat al-Zahra.[9] Here, the reference to the pyramids is used by a caliph to justify the political and historic significance of his own great monument, the Madinat al-Zahra. The notion that the monuments of the past, through their architecture and inscriptions, perpetuate and honour the memory of those who built them, was not confined to antiquity, but inevitably inspired the meaning of architecture in the Islamic present as well.

Eventually, Islamic culture merged the monument with the written word, with the aim of preserving historical memory. The Muslim world, more than any other, has used inscriptions not merely for their content, but at the same time as a major and integral part of the artistic design of monuments and portable objects. In the mosque, the inscription filled the void created by the religious ban on images. Because inscriptions have always played a predominant role in the decorative programme of Islamic art, art historians speak of the iconography of inscriptions to interpret the choice of texts, their placement on the object and their symbolism.

The earliest monument of Islam, the Dome of the Rock in Jerusalem built by the caliph ʿAbd al-Malik in 692, has been described as a 'speaking' monument. Its inscriptions, 240m long and in gold letters on a blue ground, recall early Koran manuscripts. It was built at a time when texts were being collected for the canonisation of the new religion and inscriptions on coins were replacing figures. The inscriptions contain a proto-Koranic text that predates the earliest manuscript edition of the Koran. Its content, which refers to Christianity, was chosen to address the non-Muslim community,

8 al-Maqrīzī IV.340.

9 al-Maqqarī I.575.

who formed the majority of the population at that time, inviting them to adopt the new faith.[10]

The philosopher and historian Ibn Khaldun (d. 1406) was aware of the iconographic significance of inscriptions when he wrote that the ancient Persians used to depict royal scenes on their ceremonial textiles, which the Muslims preferred to replace with inscriptions in the name of their kings.

2 Poetry

Besides cosmological literature, poetry, the major art of the Arab world, is a significant source that contributes indirectly to shed light on the perception of the visual arts. As the Egyptian cleric and scholar Muhammad ᶜAbdu saw it at the turn of the 20th century, poetry for the Arabs was the equivalent of painting for the Europeans.[11]

Although poetry is not, per se, a medium in which one might expect to find precise, objective description, such description (*wasf*) was in fact a major genre in the pre-modern age. It has celebrated monuments of the past and the present and all kinds of objects. Poetry was traditionally inscribed in calligraphic and ornamental form on palaces and residences, the most famous example being the Alhambra, where 10,000 epigraphs have been counted and about which much has been published.[12] Its poetry was commissioned from court poets, to be inscribed on its walls. Besides the formal panegyric inscriptions applied on royal buildings, poetry was a widespread and a popular medium to express the individual experience of general, everyday life. Poems were composed to celebrate architecture such as the windcatchers in houses, waterwheels and bath houses, alongside all kinds of portable objects such as vessels, lighting implements, writing tools, clothes and other things for the pleasure their sight and use inspired. Even prominent authors composed couplets to be inscribed on objects, as documented in anthologies and by the surviving objects themselves. In these inscriptions the objects often speak in the first person to praise their own beauty that gives pleasure and happiness to the beholder. The object acquired an additional dimension as a medium to transmit poems and communicate impressions, feelings and experiences. Even when celebrating the looks of an object, this poetry did not convey an objective visual image that would be of documentary significance to the art historian, but rather an impressionistic and subjective perception.

The contents of the inscriptions cannot be pinned down to one specific theme; rather their common denominator could be summarised as the aesthetic pleasure aroused by the sight and use of the object.

10 Grabar (2006).

11 Muḥammad ᶜAbdu (1972) 204–208.

12 For a recent publication on this subject see Bush (2020).

In the Arab world poetry never fulfilled a significant religious role. In general, the orthodox attitude towards poets and their works was ambiguous, if not one of distrust. Poetry followed a path which was separate from religion, often hedonistic, celebrating worldly pleasures of all kinds including wine and eroticism of different orientations.

3 Inscribed art

In the arts of the pre-modern Arab world, inscriptions had no direct connection to the images or the decoration that accompanied them. The Dome of the Rock is a prominent example (figs. 1, 2). While its Koranic inscriptions proclaim the triumph of the new religion, the exuberance of the mosaic decoration showing imaginary vegetation adorned with jewellery is open to endless interpretations. Oleg Grabar saw the various jewels depicted, as symbols of offerings and gifts that worshippers used to donate to sanctuaries in the ancient world.

Fig. 1: The Dome of the Rock, on the Temple Mount in the Old City of Jerusalem, 2013. Photo: Wikimedia / Godot13 / Andrew Shiva, CC BY-SA 4.0, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Jerusalem-2013(2)-Temple_Mount-Dome_of_the_Rock_(SE_exposure).jpg (accessed 23.06.2025).

In Arab artistic culture, unlike the case of the Iranian world, abstract motifs have always been favored over narrative pictures. The Iranians never abandoned their tradition of figural representation, with which they perpetuated what can be described as the 'cult' of their national epic, Firdawsi's *Book of Kings* (1010 CE), which is based on the mythological history of their pre-Islamic kings. Besides their rich uninterrupted tradition of book illustration, almost all Iranian artefacts have continuously referred to the epic both in text and image. In the arts of the Arab world, even when figural

Fig. 2: Detail of mosaics from the Dome of the Rock in Jerusalem, 1982. Photo: B.O'Kane / Alamy Stock Photo.

images were used, they did not narrate events. Astrological motifs and courtly entertainments, which are the most frequently used, convey abstract auspicious meanings, accompanied by inscriptions containing good wishes, homilies or poetical texts. Images and inscriptions are juxtaposed without interacting; the only recognizable connection between image and inscription is perhaps the optimism of the messages they convey.

Two examples should be mentioned here to illustrate this phenomenon. During the Crusades a number of objects produced in Syria were illustrated with Christian motifs, probably for a Christian clientele. The so-called 'd'Ahrenberg basin', a fine silver-inlaid basin in the Freer Gallery in Washington, is such a case although its princely quality suggests that it might not have been an ordinary commercial piece (fig. 3).[13] The subjects depicted on its surface are the Annunciation, the Nativity and the flight of the Holy Family to Egypt. Besides these motifs the images also include a frieze with horsemen playing polo, and a frieze of running animals and another with musicians. Its inscription contains the name and full titles of the last Ayyubid sultan of Egypt and Syria al-Salih, who died during the Crusade of St Louis in Egypt (1249 CE). The decorative themes and the inscription seem unrelated although one may speculate that the Christian motifs might symbolize the sultan's supremacy over the territories in Egypt and Palestine, where the scenes depicted are located. However, the conventional motifs of courtly entertainment appear less purposeful and may have simply symbolized 'celebration'.

13 Freer Gallery of Art Washington, F.1955.10.

Fig. 3: Basin made for the Ayyubid Sultan Ayyub of Egypt (637–647/1239–1249), probably from Damascus, Syria, today National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art Collection, inv. F1955.10. © The Smithsonian Institution, National Museum of Asian Art, https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1955.10 (accessed 23.06.2025).

Another example is a pen box in the Louvre, made in Egypt or Syria and dated 1304 (fig. 4). Pen boxes had a particularly high status in the medieval Islamic world. They belonged to the paraphernalia of investiture of officials and bureaucrats, alongside the robe of honor,[14] and were often inscribed with bespoke, high-minded poetry. This one is inscribed with three poems, two of them composed by two secretaries of the chancery, one to praise the pen box's beauty and another to praise the official to whom the pen box was dedicated. A third anonymous poem praises the achievements of an unnamed official. The high-quality decoration around the inscription, with abstract patterns and medallions framing equestrian images, is conventional and common on a variety of objects of that period without any specific connection to the inscribed texts. The poems, the images and the ornaments concur to the creation of a work of art, each in their own mode of expression, along parallel lines that do not intersect. Likewise in the mosque, the artistic and aesthetic value of architecture and decoration suffices to fulfil its devotional purpose. Here the concept of *'l'art pour l'art'* is applied.

Eventually images receded in the arts of the pre-modern Arab world. It is not always easy to tell whether the absence of figuration is to be explained as conformity to the orthodox hostility towards images, or simply as a taste or preference for the abstract. However, the fact that the arts of the Arab world did not make much use of subjects of landscapes or *nature morte*, such as the uninhabited gardens represented in the Great Mosque of Damascus (701 CE), rather suggests that a predilection for the abstract played a role.

14 Behrens-Abouseif (2022) 23–36.

Fig. 4: Mamluk pen box with an Inscription inside the lid, today in Paris, Musée du Louvre, Department of Islamic Art. © Musée du Louvre.

Because the visual arts of the Arab Muslim world art were left to the artists and artisans, the choices and developments that shaped them were not accompanied by a theoretical discourse. By contrast, the didactic significance of images in medieval European art imposed a clerical discourse on their function and meaning, which inevitably and on the long run as the influence of the church receded, led to the modern theories of art.

Bibliography

al-Baghdādī (1964): ʿAbd al-Laṭīf al-Baghdādī, *The Eastern Key. Kitāb al-Ifāda wa ʻl-iʿtibār* (transl. K. Hafuth Zand and John A and Ivy E Videan).

al-Maqqarī (1968): Ahmad b. Muhammad al-Maqqarī al-Tilmisānī, *Nafḥ al-ṭīb fī ghuṣn al-andalus al-raṭīb* (ed. Iḥsān ʿAbbās), Beirut.

al-Maqrīzī (2002–2003): al-Maqrīzī, Taqiyy al-Dīn Aḥmad, *Kitāb al-mawāʿiẓ wa ʻl-Iʿtibār bi dhikr al-khiṭaṭ wa ʻl-āthār* (ed. Ayman Fū'ād Sayyid), 4 vols., London.

Bauden (2023): Frédéric Bauden "The Calligrapher is an Ape! Arabic Epigrams on Pen Boxes (Sixth/Twelfth–Ninth/Fifteenth Centuries)", in: Bernard O'Kane, A.C.S. Peacock and Mark Muehlhaeusler (eds.), *Inscriptions of the Medieval Islamic World*, 436–534.

Behrens-Abouseif (2022):Doris Behrens-Abouseif, " A Mamluk Pen-Box Connected to the *Thousand and One Nights* and the Historian Ibn ʿAbd al-Zahir", in: *Muqarnas* 39, 23–36.

Behrens-Abouseif (2023): Doris Behrens-Abouseif, "Art with Poetry: Inscriptions on Mamluk Metal Ware", in: Bernard O'Kane, A.C.S, Peacock, Mark Muehlhauser (eds.), *Inscriptions from the Islamic World* (Edinburgh Studies in Islamic Art), Edinburgh, 389–435.

Bladel (2009): Kevin van Bladel, *The Arabic Hermes: From Pagan Sage to Prophet of Science*, Oxford.

Bush (2020): Olga Bush, *Reframing the Alhambra. Architecture, Poetry, textiles and Court Ceremonial*, Edinburgh.

Cannuyer (1999): Christian Cannuyer "L'Intérêt pour l'Egypte pharaonique à l'époque fatimide. Etude sur l'Abrégé des Merveilles (Mukhtaṣar al-ʿajā'ib)", in: Marianne, Barrucand (ed.), *L'Egypte fatimide. Son art et son histoire*, Paris, 483–496.

Dodge (1970): Bayard Dodge (ed. and trans.) *The Fihrist of al-Nadîm: A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*, 2 vols, New York/London.

Ducène (2018): Jean-Charles Ducène, "Introduction. Merveilles, géographie et sciences naturelles au Proche-Orient Medieval", in: *Annales Islamologiques* 51, 335–363.

Fodor (1970): A. Fodor, "The Origins of the Arabic Legends of the Pyramids", in*: Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungariae* 33/3, 335–363.

Fodor (1976a): A. Fodor, "Haram and Hermes: Origins of the Arabic Word haram meaning pyramid", in: *Studia Aegyptica* 2, 156–167.

Fodor (1976b): A. Fodor, "The Metamorphosis of Imhotep – A Study in Islamic Syncretism", in: *Akten des Siebten Kongresses für Asiatik und Islamwissenschaft*, Göttingen, 15–22 August 1974 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Nr 98), Göttingen, 155–181.

Grabar (2006): Oleg Grabar, *The Dome of the Rock*, *Harvard University Press*, Cambridge MA.

Graefe (1911): Erich Graefe, *Das Pyramidenkapitel in al-Maqrizi's ‚Hitat'*, Leipzig.

Haarmann (1976): Ullrich Haarmann, "Evliya Çelebis Bericht über die Altertümer von Gize", in: *Turcica/ Revue d'Etudes Turques* 8/1, 157–230.

Haarmann (1978): Ullrich Haarmann, "Die Sphinx, Synkretische Volksreligiosität im späatmittelalterlichen Ägypten", in: *Saeculum* 29, 367–384.

Haarmann (1984): U. Haarmann, "Luxor und Heliopolis: Ein Aufruf zum Denkmalschutz aus dem 13. Jahrhundert n. Chr.", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 40, 153–157.

Haarmann (1990): Ullrich Haarmann, "Das Pharaonische Ägypten bei Islamischen Autoren des Mittelaters", in: E. Hornung (ed.), *Zum Bild Ägyptens im Mittelalter und in der Renaissance*, Freiburg.

Haarmann (1991): Ullrich Haarmann, *Das Pyramidenbuch des Abū Ǧaʿfar al-Idrīsī*, Beirut.

Haarmann (1996): Ullrich Haarmann, "Medieval Muslim Perceptions of Pharaonic Egypt", in: Antonio Lorenzo (ed.), *Ancient Egyptian Literature, History and Forms*, Leiden/New York/Köln.

Haarmann (1986): Ullrich Haarmann, "Haram", in: *Encyclopaedia of Islam*, 2nd edition, III, Leiden/London 1986, 172–75.

Muḥammad ʿAbdu (1972): Muḥammad ʿAbdu, *al- Aʿmāl al-kāmila li'l imām Muḥammad ʿAbdu*, Beirut.

Nemoy (1939): Leon Nemoy (ed., transl.) "The Treatise on the Egyptian Pyramids (Tuḥfat al-kirām fī khabar al-ahrām) in: *Isis* 30/1, 17–37.

Pellat (1967): Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*. Ausgewählte und übersetzte Texte von al-Ǧāḥiẓ (777–869), Zurich/Stuttgart.

Soto (2018): Omayra Herrero Soto, "Des monuments merveilleux ou des hommes émerveillés? Vers une définition des ʿaǧāʾib al-dunyā dans la tradition arabe", in: *Annales Islamologiques* 51, 111–124.

Stella (2022): Francesco Stella, "The Carolingian Answer to the Iconoclastic War and the Birth of Western Art", in: *European Review* 30/1, 33–46.

Rachele Ricceri

Text and Image, Text as Image: The Beauty of the Book in Byzantine Book Epigrams

This paper aims to analyse the interaction between text and image on the manuscript page from the perspective of a peculiar genre of Byzantine poetry, that of book epigrams, or metrical paratexts.[1] The textual evidence gathered in the paper will be examined in its material and iconographic context, in order to answer the questions of how the physical appearance of texts was appraised by Byzantines and how the texts could interplay with figures on the manuscript folio.

Book epigrams are widely produced in Byzantium and are an expression of what Paul Magdalino calls "epigrammatic habit", which is typical of Byzantine culture.[2] Since epigrams are extensively widespread as metrical inscriptions in all kinds of objects, buildings and works of art, it is not surprising that epigrams are extensively written (or rather inscribed) in Byzantine books too. Epigrams, by their very nature, are connected to the object they appear on, so their words have an intrinsic visual connotation.[3]

The definition of "book epigram" does not apply to all epigrams to be found in books. A book epigram is rather an epigram that tells something more about the book where it is written. About the origin, the production, the content of that very book and its text.

In the first volume of his seminal book on Byzantine poetry, Marc Lauxtermann used the term "book epigram" and devoted an entire chapter to these epigrams, which he described as "verses that are intimately related to the production of literary texts and manuscripts".[4] In a broader sense, book epigrams can also be defined as "metrical paratexts", drawing from Genette's concept of paratext as "what enables a

1 This paper has been written within the framework of the research projects *The Legacy of the Psalms in Byzantine Poetry: Book Epigrams and Metrical Paraphrases* (FWO-FWF, Project nr. G0E3918N) and *David, our Orpheus: Reception, Rewritings and Adaptations of the Psalms in Byzantine Poetry* (FWO, Project nr. G009618N). I am profoundly grateful to Michele Cutino, Francesco Stella and to all the participants in the Strasbourg conference for the inspiring lectures and discussions. My gratitude goes out to my former colleagues at Ghent University, with whom I shared an earlier version of this paper during a monthly Byzantine reading group, for their insightful remarks. I wish to thank, in particular, Kristoffel Demoen, for his suggestions and comments, which greatly improved the paper. All remaining shortcomings are my own responsibility.

2 Magdalino (2012) 32.

3 See James (2007) 3.

4 Lauxtermann (2003) 197–212. A thorough introduction to the genre of book epigrams is now to be found Bernard and Demoen (2019). See also Demoen (2022b) 269–270 for some general remarks on the aesthetics of book epigrams.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-015

text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public".[5]

The notion of paratextuality is particularly meaningful to tackle the research questions that guide the present study. In addition to Genette's conception of the paratext as a help functional and complementary to the text, it is useful to remember Birke and Christ's classification, according to which one of the possible functions performed by paratexts is the interpretative one.[6] Theoretical elaborations on the concept of paratextuality are especially helpful to offer a holistic view on how the different textual and extratextual elements coexist in the book, considered as a handcrafted object. The connection of words and pictures in medieval manuscripts can be meaningfully exploited on the one hand by looking at how paratexts give textual hints about the perception of the value of the book, and on the other hand by analysing which contextual elements can be highlighted when looking at the manuscript's visual and material features.

This paper addresses the question of how the Byzantines themselves reflected on the aesthetic value of books, and of the texts therein written, by means of the metrical paratexts they abundantly wrote on their books. This question will be approached from a two-fold perspective. The first part of this study is devoted to the discussion of a number of epigrams that showcase how books and their content are, quite literally, depicted in epigrams. In the second part of the paper, I present some epigrams that can be labelled as *versus ad picturas*, as they are transmitted along with images. The third part of this contribution focuses on epigrams that either replace or evoke images that are not present in manuscripts and will be called *versus sine picturis*.[7] The combination of elements drawn from different kinds of texts (and from their contexts) will allow us to contribute to assessing how the words of Byzantine epigrams help understand images and complement them.[8]

The examples that will follow are drawn from the Database of Byzantine Book Epigrams (DBBE), an ongoing project hosted at Ghent University that aims to collect metrical paratexts and relevant metadata up to the fifteenth century.[9] An invaluable source of material is also the fourth volume of the "Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung" series (BEiÜ IV), published in 2018 by Andreas Rhoby, where epigrams transmitted in illuminated manuscripts are collected.[10]

5 Genette (1997) 1.

6 Birke and Christ (2013) 67: "paratextual elements suggest to the reader specific ways of understanding, reading, interpreting the text".

7 The typology of epigrams proposed in this paper in a sense mirrors the one proposed by Greti Dinkova-Bruun for Latin tituli elsewhere in this volume.

8 In this respect, epigrams are different by *ekphraseis*, as pointed out by Spingou (2022) 1291.

9 The database records linked throughout the paper include further bibliographical references, which provide more information about the manuscripts and texts cited in this contribution.

10 I provide both the DBBE and the BEiÜ IV identifiers of the epigrams discussed in the paper, when available.

1 Illuminating Books, Instructing Souls

1.1 The Beauty of the Book

Richly illuminated manuscripts, written in gold or silver ink, were produced as early as in the fourth century, as they are mentioned by John Chrysostom and Jerome. John Chrysostom, in particular, criticizes the owners of luxurious manuscripts, saying: "And all the zeal is for them about the thinness of the parchment, and the beauty of the letters, not about the reading. (. . .) Exaggeration is the same as vanity. For I hear of no one honoured because he knows about the content of the books, but because he has books written with gold letters" (*Hom. in Joh.* XXXIII; *PG* 59, 187: καὶ ἡ πᾶσα αὐτοῖς σπουδὴ, περὶ τὴν τῶν ὑμένων λεπτότητα, καὶ τὸ τῶν γραμμάτων κάλλος, οὐ περὶ τὴν ἀνάγνωσιν. (. . .) Τοσαύτη τῆς κενοδοξίας ἡ ὑπερβολή. Οὐδενὸς γὰρ ἀκούω φιλοτιμουμένου, ὅτι οἶδε τὰ ἐγκείμενα, ἀλλ' ὅτι χρυσοῖς ἔχει γράμμασιν ἐγγεγραμμένα).[11] Chrysostom's statement, as it will become clear, is crucial for shedding light on the understanding of Byzantine people of the books as objects.

As is largely accepted, Byzantine culture is a bookish one. Throughout the Byzantine millennium, the attention to the realm of words, that is to books and to the connected practices of writing and reading, remained constant.[12] As Chrysostom reminds us, books had a prominent spiritual value: interestingly enough, though, it was not only through the content of the book that this spiritual function was accomplished. The tension between the physical appearance of text and its content is a crucial element to grasp the deep meaning of Byzantine book culture, as Byzantines were well aware of how important a pleasant appearance was when it came to writing their books. It is hardly surprising that scribes, committers, and readers paid attention to the physical beauty of the written artifacts they produced, commissioned, or received.[13]

In a fourteenth-century letter, the intellectual Nikephoros Choumnos gives a thorough (and rare) description of how a well-written manuscript looks: "When I held the script (γράμματα) of my writings and works and your masterful hand contained in it in my hands, I was completely taken in by its form, shape, and beauty; and a strong yearning and vehement desire penetrated me to possess such an excellent (καλλίστου) book, which has been executed in order to give the beholder pleasure and delight

11 An analysis of the context of such condemnation, to be framed within the late antique habit of using Gospel-amulets, is given by Calhoun (2019) 35. Translations are my own, unless otherwise indicated.

12 Besides the seminal work by Cavallo (1981) on the importance of book production and book circulation in Byzantium, see more recently Shawcross (2018) 30: "The Byzantines belonged to a fundamentally bibliophile culture".

13 A selection of passages that allow to investigate the spiritual function of material elements of Byzantine books is offered by Magnelli (2010) 112–118.

(πρὸς ἡδονὴν καὶ τέρψιν)" (*ep*. 144).[14] In this passage, the handwriting itself is pictured as an image. Choumnos' epistle is an extreme example of a general Byzantine tendency to point to the aesthetic value of the book by means of material elements. The beauty of the book causes pleasure to the beholder's eye. To put it in Andreas Rhoby's words, "Script is, of course, more than a mere transmitter of information: it is also adornment".[15]

This observation holds definitely true for book epigrams, which can be distinct from the main text by means of several material features. The page layout and the type of ink and script used by the scribes are an invaluable hint not only to follow the process of composition of the individual manuscript, but also to deduce the cultural role that each of the texts was destined to play within the book. The visual presentation of the texts and of the paratexts has a manifest aesthetic value, since, as pointed out by Ivan Drpić, "epigrams were meant to be viewed as much as read; they appealed to the eye no less than to the mind".[16] However, it also bears a deeper meaning. The reader sees the folio before reading its content and is invariably struck first by those elements that the scribe deliberately highlighted over others. Regardless of the content of the manuscript, its palaeographical aspects provide precious clues to understand the ideas and the priorities of whomever engaged in the production of the book.

The approach to extratextual features connected to the text is a key element, functional to the analysis of how text and paratext coexist and to assess how text and image both cooperate to provide manuscript users with a full reading experience.[17]

1.2 Golden Letters

Material elements concerning the beauty of the book are evoked in book epigrams using a specific vocabulary, such as the verb χρυσογραφέω: (DBBE Type 2228, v. 1: Χρυσογραφοῦσι δέλτον οἱ θεηγόροι, "Theologians write in gold a book"[18]). Writing in gold seems to play a crucial role in conferring the book the special status of a piece of art, worth of being admired.

14 Γράμματα καὶ τὴν ἐν τούτοις ἀριστουργὸν χεῖρα σὴν ἐπὶ λόγων καὶ πονημάτων τῶν ἐμῶν ἔχων ἀνὰ χεῖρας, ὅλος ἐγενόμην τοῦ τύπου καὶ τοῦ μορφώματος καὶ τοῦ κάλλους αὐτῶν· καὶ πόθος με πολὺς εἰσῄει καὶ δή γ' ἔρως σφοδρός, κτήματος οὕτω καλλίστου τοῦ βιβλίου, ἐν ὄψει τετελεσμένου πρὸς ἡδονὴν καὶ τέρψιν γενέσθαι. Text and translation by Riehle (2022) 1102–1103.

15 See Rhoby (2015) 26.

16 See Drpić (2016a) 54.

17 See Ruokkeinen and Liira (2017) 107.

18 https://www.dbbe.ugent.be/types/2228. All links cited in this paper have been last consulted on 18.01.2025.

A twelfth-century Psalter book preserved in Athens (Mous. Benaki 68 [Diktyon 8103]) displays a rich iconographic programme. On f. 174^{r}, at the end of the Psalms, before the text of the Odes, the scribe Barnabas is indeed praised, within the framework of a 19-line poem, for producing a marvellous object, adorned with golden ink.[19]

DBBE Type 5207 (ll. 1; 7–9)[20] / BEiÜ IV, GR11

Ἀνὴρ μέγιστος καὶ μοναχὸς Βαρνάβας,	A very great man and monk, Barnabas
(. . .)	(. . .)
ψαλτήριον κάλλιστον ὡραϊσμένον	wrote and illustrated in a pious spirit the most
καὶ χρυσολαμπρόμορφον ἠγλαϊσμένον	beautiful psalter, adorned and shining with a
ἔγραψεν ἱστόρησεν εὐσεβοφρόνως·	golden appearance.[21]

A lectionary preserved in Rhodes (Historiko Archeio Dodekanêsou 2 [Diktyon 55389]) transmits an epigram composed of 12 dodecasyllables (DBBE Type 3097[22]), corresponding to the number of the Apostles, whose incipit spotlights, again, the shining golden letters (χρυσολαμπὰ γράμματα) used to astonish the reader.[23]

DBBE Type 3097 (vv. 1–3)

Τὴν βίβλον, ἣν στίλβουσαν, ἄνθρωπε, βλέπεις	Man, the book that you are looking at shines
τῶν χρυσολαμπῶν γραμμάτων τῇ συνθέσει,	with the arrangement of the golden-glowing
Εὐαγγελιστῶν ἡ διπλῆ δυὰς γράφει.	letters. It is written by the double dyad of the Evangelists.

The use of decorations is explicitly acknowledged as κάλλος τῆς βίβλου, "beauty of the book", in the epigram DBBE Type 2670.[24] This four-line poem occurs in two different contexts. In the thirteenth-century manuscript Sinait. gr. 261 [Diktyon 58636] (containing the New Testament without Apocalypse),[25] on f. 14^{v}, the poem is inscribed in a circular frame surmounting what seems to be a preparatory drawing of a miniature of Matthew (fig. 1).

The same tetrastichon is also copied at the end of the Gospel of John in the manuscript Athens, Byz. Mous. 157 (13th–14th c.) [Diktyon 1576],[26] f. 184^{v}, along with a laudatory epigram in honour of the fourth Evangelist.

19 A thorough description of the manuscript is to be found in Cutler and Weyl Carr (1976). The poem in question is written by a different hand than the rest of the manuscript. Cutler and Weyl Carr (1976) 314 convincingly consider the epigram to be authentic.

20 https://www.dbbe.ugent.be/types/5207.

21 Transl. Cutler and Weyl Carr (1976) 314.

22 https://www.dbbe.ugent.be/types/3097.

23 On the widespread practice of chrysography see Atsalos (2000) 484–494.

24 https://www.dbbe.ugent.be/types/2670. See also Demoen (2022b) 1379.

25 A brief account of this codex and its material features is given by Hatch (1932) Pl. LV.

26 On this manuscript, see Pallas (1955) 37–38.

Fig. 1: Sinait. gr. 261, f. 14v. © The Library of Congress, Collection of Manuscripts in St. Catherine's Monastery, Mt. Sinai: https://www.loc.gov/resource/amedmonastery.00271079333-ms/?sp=17 (accessed 27.05.2025).

DBBE Type 2670

Ὁρῶν τὸ κάλλος τῆς προκειμένης βίβλου	Behold the beauty of the present book,
τὴν ἀστραπήν, ἄνθρωπε, τῶν λόγων νόει	man, and consider the light of the words
οὓς ἡ τετρακτὺς τῶν σοφῶν ἀποστόλων	that the quaternity of the wise apostles
ἐρητόρευσε Πνεύματος μουσουργίαις.	has written with singings inspired by the Spirit.

The epigram refers indeed to the content of the book and to the spiritual enlightening that the reader can get by reading the Gospels. However, the reference to the κάλλος τῆς βίβλου is also associated with the physical appearance of the book. Both the Sinai manuscript and the Athens one are illuminated, including miniatures and decorative headpieces.[27]

1.3 Contemplating Books

As in the epigram inc. Ὁρῶν τὸ κάλλος, there are several epigrams, transmitted in Byzantine manuscripts, where the focus shifts between the physical beauty of the book and the spiritual usefulness of the text along which the epigrams are transmitted. The way in which Byzantine epigrammatic poets phrase this tension is revealing of a two-fold approach towards the decorative elements largely used to adorn manuscripts. The visual elements of the manuscripts are evoked and assessed either as an added value to the book or as a deceiving that only the holy content of the texts transmitted in the book can counterbalance.

In the manuscript Vind. theol. gr. 207 [Diktyon 71874], written in the fourteenth century, the text of John Klimax' *Ladder to Paradise* is transmitted. Klimax' work is preceded by a depiction of an actual ladder raising to the heaven, according to a very recognizable iconographic pattern of the manuscript tradition of this work. It is not rare that the paratextual material accompanying the text of the *Ladder* includes one or more book epigrams. In this Vienna manuscript a series of dodecasyllabic poems comments upon and summarized the content of the main text. In one of these epigrams (DBBE Type 5558[28]) the hand of a painter (ζωγράφου χείρ) is contrasted to the logos, capable to make explicit and visible a deeper content, which otherwise would remain concealed (ἐγκεκρυμμένα). The reader is addressed as a θεατής, a beholder. This idea mirrors a hierarchy between word and image, the latter being an inferior, or at a least a less clear communication medium. The vocabulary used in the epigram, however, is evidently influenced by the one used for artistic representations, suggest-

27 It should be noted that in the Sinai manuscript miniatures of the Evangelists were clearly foreseen at the beginning of each Gospel (on ff. 14^{v}, 53^{r}, 79^{r}, 121^{v}), where space was left for a picture and decorative frames were drawn. However, while the miniature depicting Matthew is recognizable, the other three were never produced.

28 https://www.dbbe.ugent.be/types/5558.

ing that words should be perceived by the readers in the same way beholders contemplate an image. From the fascinating mixture of words and images evoked in the poem, by means of a rich selection of terms drawn from the semantic field of sight, surfaces also a similarity between the work of the scribe and that of the painter.[29]

DBBE Type 5558 (vv. 1–10)

Καὶ ζωγράφου χεὶρ εὐφυῶς κινουμένη,	The hand of a painter, when skilfully moved, is
σοφὴ παριστᾶν καὶ βιοῦν τὰ γραπτέα,	also capable to present and to enliven what it
καὶ πάντα τοῖς χρώμασιν εὖ γράφειν σθένει·	wants to draw, and to depict everything well
πλὴν οὖν σκιωδῶς καὶ παρεγκεκρυμμένως.	through strong colours, but it does so in a
Λόγος δὲ ταῦτα πρὸς τὸ φῶς ὑπεξάγει,	shadowy and concealed way. The word,
ὃς τὰ γραφικῶς ἔνδον ἐγκεκρυμμένα,	conversely, brings these things to light, as it is
δεινὸς παριστᾶν καὶ παρεμφαίνειν ἄγαν·	able to present and to make vividly clear what
οὐκοῦν θεατὰ τοῖς ἐμοῖς προσχὼν λόγοις,	lies hidden within the images. Therefore,
τῶν ζωγραφικῶς ἐνθαδὶ κεκρυμμένων	beholder, pay attention to my words, and look
τὴν ἐμφανῆ δήλωσιν ἀκριβῶς βλέπε.	carefully at the clear explanation of what is
	hidden here in the manner of painters.

A typical example of metrical paratext is DBBE Type 2997,[30] preserved, to the best of our knowledge, only in the eleventh-century manuscript Athos, Monè Megistes Lauras Δ 71 [Diktyon 27382], an illuminated menologion of the month November.[31] Toward the beginning of the book, along with a distichon which indicates the numbering of the manuscript in the library, we find a fifteen-line poem, where the labour of the scribes (called καλλίγραφοι, v. 3) is praised. It is only thanks to the meticulous work of the χρυσόγραφος (v. 8) that the works of the συγγραφεῖς (vv. 9 and 13), of famous authors, are brought to the foreground and widespread. Here not only is the physical appearance of the book, the γράμμα (v. 8), praised, but this is put on the same level as the γνῶσις (v. 9) transmitted in the manuscript, as clearly expressed by the two central lines, 8 and 9, built upon around the contrast μέν . . . δέ, following up on the ἄμφω of the preceding verse. The second part of the epigram includes a list of contents and an entreaty for the scribe, as customary of this kind of compositions.[32]

DBBE Type 2997

Ἐρεύγεται μὲν καρδία ναὶ τοὺς λόγους	Yes, the heart pours the words of the great wise
ἀνδρῶν μεγίστων (. . .) πανσόφων	men, (. . .) but it is the hands of well-aimed
τούτους δέ χεῖρες εὐστόχων καλλιγράφων	calligraphers that put them very gracefully in

29 The depiction of painters and scribes often overlaps, as intriguingly pointed out, among others, by Cavallo (1994) 39, and Drpić (2013) 338–341.

30 https://dbbe.ugent.be/types/2997.

31 Ševčenko (1990) 100–102.

32 The text of the epigram, as presented in DBBE and offered in this paper, is taken over from the manuscript catalogue (Lauriotis and Eustratiades [1925] 68, as it was not possible to inspect the manuscript. The second verse, as well as the last one, are incomplete.

δέλτοις κατατάττουσιν εὐφυεστάτως
καθὼς ὁρᾶτε τὴν βίβλον ταύτην ἔχειν.
Τοίνυν ἄριστον τυγχάνει τὸ βιβλίον.
Ἄμφω γὰρ αὐχεῖ πῆξιν εὐφημουμένην.
Ἐν γράμμασι μὲν χειρὶ τοῦ χρυσογράφου,
γνώσει δὲ συγγράμμασι τῶν συγγραφέων.
Οἱ συγγραφεῖς δέ τίνες; εἴπω συντόμως.
Τὸν Νύσσης Γρηγόριον, Κλήμεντα Ῥώμης
τοῦ Στεφάνου Στέφανον ἐν Συμεῶνι
τῷ Μεταφραστῇ συγγραφεῖς ἐγὼ λέγω.
Ὧν ταῖς προσευχαῖς καὶ Θεόδουλον σκέποις
βασιλεῦ τῶν καλῶν χορηγέτα.

volumes, as you see this very book has them. (5) Therefore this book is excellent. For it boasts the acclaimed solidity in two ways. On the one hand through the letters by the hand of the scribe who uses golden ink, on the other hand through the knowledge in the writers' writings. Who are the writers then? I will say it briefly. (10) I mean the writers Gregory of Nyssa, Clement of Rome and Stephen of Stephen,[33] as in Symeon the Metaphrast. Through their prayers may you protect also Theodoulos, o king, provider of good things. (15)

Another Athos manuscript that gives an interesting contribution to the reconstruction of the aesthetics of book epigrams is Athos, Monè Iviron 27 [Diktyon 23624], a tenth-century codex transmitting Gregory of Nazianzus' *Orations*.[34] On f. 87[r] a poem entitled "Epigram on the beauty of the word and on the book" praises the scribal ability to produce a stunning manuscript (fig. 2). In this epigram another layer is added to the picture of book production. It is not only about beauty and spiritual value of the book, but the concrete value (κτεάνων, v. 14) is mentioned. Books were indeed valuable goods and contributed to the wealth of their possessors.

DBBE Type 2621[35] / BEiÜ IV, GR30
Tit.: Ἐπίγραμμα εἰς τὸ τοῦ λόγου κάλλος καὶ τὴν βίβλον
vv. 11–14: Ἰγνάτιος τάδε τεῦξε πολυφραδίῃσι νόοιο
χρυσοκόμων στιχίδων κάλλεσι γραψάμενος
πάντοθεν εὐτεχνίῃ ἠδ᾽ ἀγλαίῃ καταγάλλων·
ὄλβον ἔχειν σοφίης, ὄλβον ἔχειν κτεάνων.

Tit.: Epigram on the beauty of the word and on the book
vv. 11–14: This is what Ignatios achieved through the skilful thoughts of his spirit, writing in beautiful lines topped with gold, in adorning everything with craftmanship and brilliance, so that he may be rich in both wisdom and wealth.

On the verso of the same folio, another ten-line poem (DBBE Type 2623[36]), in which the book itself speaks in the first person, is copied. The epigram praises the author, Gregory, and exhorts the reader to benefit from the book, not only by reading it but also by looking at it (βλέπων). The adornment of the book is both sensible and spiritual. The approach suggested to the reader is a multisensorial one, with the ultimate goal of feeding their soul.

33 This verse refers to the Life of Stephen the Younger, also included in the manuscript, which was written by Stephen the Deacon Huxley (1977).
34 On this manuscript and the epigrams that it preserves, see Macé and Somers (1999) 52–58.
35 https://dbbe.ugent.be/types/2621.
36 https://dbbe.ugent.be/types/2623.

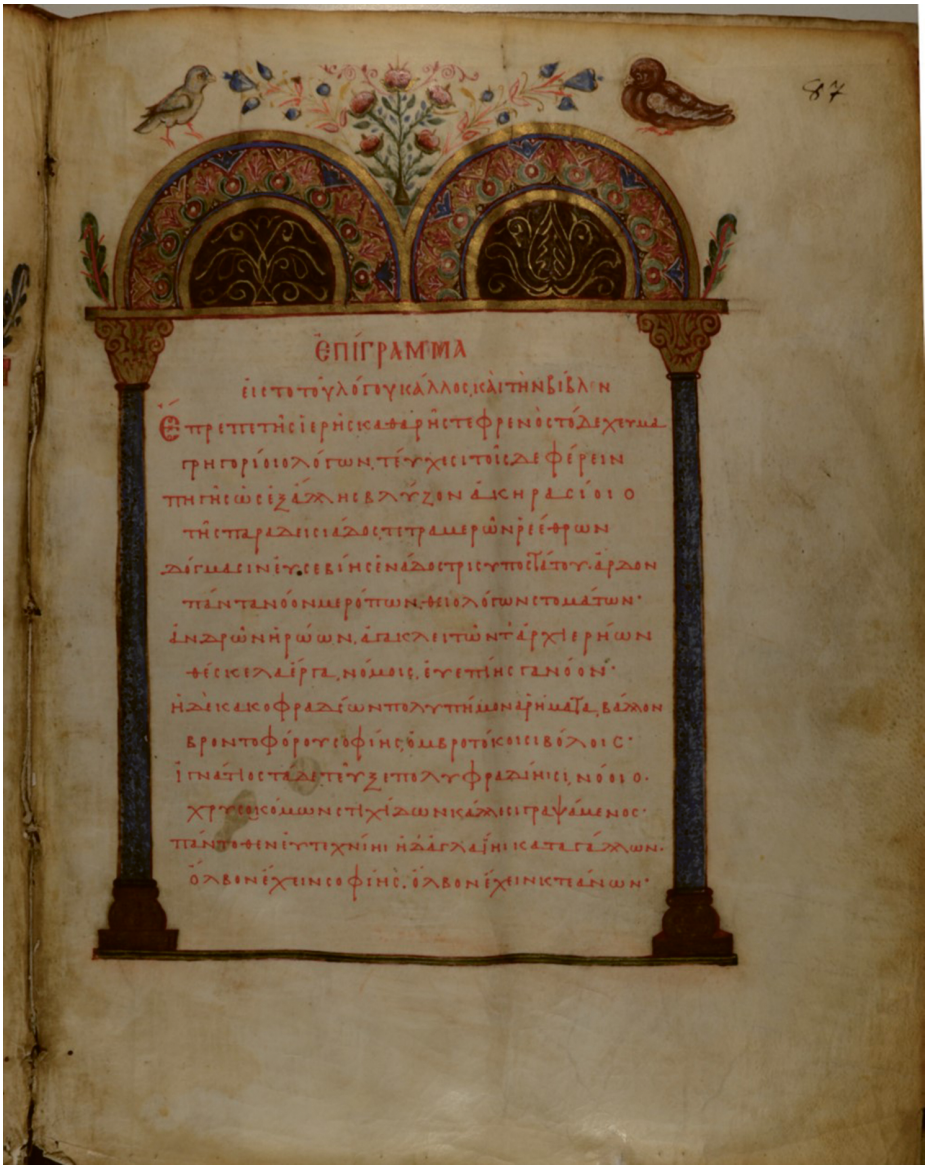


Fig. 2: Athos, Monè Iviron 27, f. 87^{r}. Published in BEiÜ IV, 637.

DBBE Type 2623 / BEiÜ IV, GR31

Γρηγόριος γεννᾷ με νῷ θεηγόρῳ,		Gregory has generated me with God-inspired
Ἰγνάτιος κοσμεῖ με τὴν βίβλον πόθῳ·		mind, Ignatios adorns me, the book, with desire:
ἐκ τοῦ πατρός μοι τῶν λόγων ἡ θειότης,		from the father I receive the divinity of words,
ἐκ τῆς γραφῆς μοι τῶν πόνων ἡ τερπνότης·		from the writing the pleasure of toil. Thus,
οὕτως ἀρίστων ἐνθέων κοσμητόρων,	5	benefiting from both excellent, divinely inspired
ἄμφω τυχοῦσα πανσέμνως στολίζομαι.		decorators, (5) I am adorned most venerably. You
Λόγων ἐραστὰ τῶν θεηγορουμένων		who love the speeches that speak of God, delight
κατατρύφησον τῶν καλῶν θεαμάτων,		in the beauty you see, rejoice in the divine
κατατρύφησον τοῦ Θεοῦ τῶν δογμάτων,		dogmas, watching, listening, filling yourself with
βλέπων, ἀκούων, ἐμφορούμενος λόγων.	10	words. (10)

1.4 A Deceitful Appearance

The moral assessment towards the aesthetic features of books surfacing in metrical paratexts is not consistently positive. The contrast between appearance and content of the text is sometimes expressed by means of book epigrams. For instance, in DBBE Type 4317[37] a poet (στιχιστής) is addressed and criticized for using a beautiful handwriting (καλλιγραφεῖν) in order to write foolish poems (λήρους ἰάμβους).

A substantial insight into the Byzantine appreciation of books and of their appearance perceived as deceitful is given in one of the epigrams specifically composed for the manuscript Oxon. Clarke 15 [Diktyon 47770].[38] This small-sized Psalter book, most probably written in the year 1078, displays luxurious paratexts, among which a dodecasyllabic poem written on ff. 7^{v}–9^{r} in golden *Auszeichnungsmajuskel*. A hypothetical reader–beholder is addressed in the incipit of the epigram (τις). Who looks at this manuscript might wonder why it is richly decorated and blame who made it out of desire (v. 4). The luxurious appearance of the book might be deceiving, because of the delicate parchment and the golden letters. The criticism of an imaginary reader echoes John Chrysostom's actual concern. The second part of the epigram, however, provides an answer to this "τί γὰρ χρυσὸς εἰς βίον;" question. The purpose of a delightful appearance is to prepare the spirit to absorb the holy content of the book (i.e., the Psalms, in this case), as the material things are part of the creation as well.

DBBE Type 4032,[39] vv. 1; 7–12

Ἴσως βλέπων τις τήνδε τὴν σοφὴν βίβλον (. . .)	Maybe someone looking at this wise book (. . .)
"τί γὰρ" τυχὸν φράσειε "χρυσὸς εἰς βίον,	might say: "Of what interest is gold for life, and
καὶ λεπτότητες ὑμένων καὶ γραμμάτων	the delicacy of parchment and letters and their

37 https://dbbe.ugent.be/types/4317.

38 On this manuscript and the importance of the epigrams that it transmits see Lauxtermann (2012) and Crostini (2019), with further literature.

39 See https://dbbe.ugent.be/types/4032.

καὶ χρυσομορφόγραφος αὐτῶν ἰδέα
ἐξ ἀργύρου τε κλεῖθρα κεχρυσωμένα
καὶ φαιδρόμορφον ἄμφιον τοῦ βιβλίου;
ὄνησιν εἰσφέροιεν εἰς ἀσκουμένους”.

gold-written appearance, (10) and the clasps
gilded with silver and the splendid cover of the
book? They should be useful to the ascetics”.[40]

The polarization between word and image, between the material aspect of the book and its superior usefulness is resolved by the poem, which stands out on the folio thanks to its codicological features (the highly visible golden ink and the peculiar kind of *Auszeichnungsmajuskel* used to write the poem), and at the same time has the function to put in perspective the various aspects that make up a book. The book is a fully accomplished object that also becomes a subject.[41]

2 *Versus ad picturas*

In this second part of the paper, I discuss some examples of actual miniature captions. Two cycles of epigrams on the symbols of the Evangelists are a very suitable case study to shed light on the different functions that book epigrams can perform in relation to pictures. The first cycle clearly exemplifies what the function of *versus ad picturas* can be in Byzantine manuscripts, whereas the second one can be described as an example of *versus sine picturis*, a definition by which I mean verses that evokes pictures but are not actually transmitted along with images (see infra, III).

The tradition of associating the authors of the four canonical Gospels with animals has a scriptural fundament, to be found in Ezek. 1, taken up in Rev. 4: 6–7: “(. . .) Around the throne, and on each side of the throne, are four living creatures, full of eyes in front and back: 7 the first living creature like a lion, the second living creature like an ox, the third living creature with a face like a human, and the fourth living creature like a flying eagle” (transl. NRSV).[42] The connection of the four Evangelists with living creatures was firstly elaborated by Irenaeus of Lyon, who associated the man with Matthew, the eagle with Mark, the calf with Luke and the lion with John. However, the most widespread association, both in Western culture and in Byzantine art, follows the pairing proposed by Jerome, who associated the man with Matthew, the lion with Mark, the calf with Luke and the eagle with John, standing –respec-

40 Transl. Bentein and Demoen (2012) 85.

41 Magnelli (2010) 125.

42 (. . .) Καὶ ἐν μέσῳ τοῦ θρόνου καὶ κύκλῳ τοῦ θρόνου τέσσαρα ζῷα γέμοντα ὀφθαλμῶν ἔμπροσθεν καὶ ὄπισθεν· 7 καὶ τὸ ζῷον τὸ πρῶτον ὅμοιον λέοντι, καὶ τὸ δεύτερον ζῷον ὅμοιον μόσχῳ, καὶ τὸ τρίτον ζῷον ἔχων τὸ πρόσωπον ὡς ἀνθρώπου, καὶ τὸ τέταρτον ζῷον ὅμοιον ἀετῷ πετομένῳ.

tively– for four crucial moments in the account of Christ's life: incarnation, passion, resurrection, and ascension.[43]

The first cycle of epigrams is actually a series of captions, written in two or three dodecasyllables, which are meant to accompany miniatures of the symbols of the Evangelists. The lion stands for the royal power of God; the anthropomorphic angel for the incarnation; the calf for priestly service; and the eagle for the Holy Spirit coming down to mortal beings from heaven.[44]

DBBE Type 2766[45] / BEiÜ IV, TR2
Τὴν ὡς καθ' ἡμᾶς τοῦ Θεοῦ παρουσίαν
καὶ φανέρωσιν ἐμφανῶς διαγράφει
ἀνθρωπόμορφος ἀγγέλου πάλαι φύσις.

The anthropomorphic nature of the angel depicts clearly the appearance and manifestation of God to us.[46]

DBBE Type 2772[47] / BEiÜ IV, GR83
Τὴν δόσιν ὄντως πνεύματος παναγίου
ἱπταμένην ἄνωθεν ἐμφανίζει τοῖς κάτω.

He shows to those below the gift [?] of the all-holy Spirit flying from above.

DBBE Type 2770[48] / BEiÜ IV, GR85
Ἐνταῦθα μόσχος ἱερουργίας τύπον
ἐξεικονίζει καὶ καλῶς παρεισάγει.

Here the calf represents and introduces beautifully the symbol of priestly service.

DBBE Type 2768[49] / BEiÜ IV, GR86
Τὴν ἀρχικήν τε καὶ βασιλικωτάτην
ἰσχὺν παριστᾷ τοῦ Θεοῦ καὶ Δεσπότου.

He presents the royal and most imperial power of God and the Lord.

The manuscript evidence of these epigrams is not straightforward. They are to be found in three manuscripts, Istanbul, Ecumenical Patriarchate 3 [Diktyon 33826] (late 12th c.), Athos, Monè Vatopediou 937 [Diktyon 19081] (11th c.), and Lond. BL Egerton 2783 [Diktyon 39445] (12th–13th c.). All three manuscripts present full-page miniatures of the animals, placed in front of the portrait of the corresponding Evangelist.

These three books present the epigrams in a different order and the association of the Evangelists and the corresponding animals present some inconsistencies. The

43 For a thorough overview of the different traditions concerning the symbols of the Evangelists, see Galavaris (1979) 36–49.

44 These epigrams and their manuscript tradition have thoroughly been analysed by Nelson (1978) and Id. (1980): 26–27. The translations are also by Nelson (1980) 26.

45 https://dbbe.ugent.be/types/2766.

46 It seems reasonable to translate καθ' ἡμᾶς (v. 1) as "according to us". This interpretation would foreground the association of the anthropomorphic angel with an Evangelist as deriving from an exegetical explanation.

47 https://dbbe.ugent.be/types/2772.

48 https://dbbe.ugent.be/types/2770.

49 https://dbbe.ugent.be/types/2768.

London manuscript follows Jerome's order as for the miniatures, but the order of the epigrams do not match with the iconographic programme. The Istanbul manuscript presents a unique association of symbols and Evangelists; finally, the Vatopedi manuscript sticks to the combination of Evangelists and living creatures proposed by Jerome.

The first epigram precedes in the Egerton manuscript the Gospel of Matthew, whereas in the Istanbul Gospel book it accompanies the Gospel of Mark, since a different, and very unusual, exegesis of symbols is followed. The epigram is missing from the Vatopedi manuscript, where no miniature of the angel–man symbolizing Matthew is to be found.

The second epigram clearly refers to a flying creature that points to the earth from above, so the eagle. In the Egerton manuscript, however, the book epigram accompanies a miniature of Mark's lion and is put in front of Mark's Gospel. The painter and the scribe who worked on the production of this manuscript apparently followed a different tradition. They are both right in a way, but their work does not match.

The third epigram is the most straightforward. The miniature depicts a calf before the Gospel of Luke and the text refers indeed to the priestly service symbolized by the calf. This is the only case for which animal, epigram and symbolized Evangelist correspond in the three manuscripts preserving this cycle of poems.

The fourth epigram concerns the royal power of God, which is associated with the lion. However, in the Egerton manuscript it accompanies a miniature of the eagle, which is placed before the Gospel of John, as Jerome's tradition prescribes. Conversely, in the Istanbul Gospel book this is the first epigram to appear, as it logically accompanies a lion, quite strangely linked to Matthew in that manuscript. In the Vatopedi manuscript the epigram is not a caption to a miniature of a symbol of one of the Evangelists, but it serves to illustrate a miniature depicting the raising of Lazarus. The verses are considered suitable by the scribe to comment on the power of God expressed by a miracle. Interestingly enough, the miniature of the raising of Lazarus is here put in front of John's Gospel, where we would have expected to find a lion, according to Irenaeus' exegesis.

3 *Versus sine picturis*

There are many instances of epigrams that seem to describe an image that is actually not present in manuscripts. In those cases, the evocative power of words makes up for the absence of pictures, and these poems literally replace manuscript miniatures. This applies to another interesting cycle of epigrams on the symbols of the Evangel-

ists, already printed by von Soden,[50] which is copied, to the best of our knowledge, only in the thirteenth-century manuscript Par. gr. 106 [Diktyon 49671].[51]

This book is a Praxapostolos followed by a Tetraevangelion, written by the scribe Nikolaos of Oria in the second half of the thirteenth century.[52] After the Epistles of Paul, a short paratextual outline to the Gospels is copied on f. 193^{v}. On this folio, each Gospel is briefly presented by a note in prose that provides information about the place of composition and the length of the text. Then follows the epigram, which is distinct from the previous note by a dotted cross. No more introductory texts are transmitted in this manuscript, except for a *pinax* before each Gospel. The compiler of the epigrams followed the order proposed by Jerome, associating Matthew to a man, Mark to a lion, Luke to a calf and John to an eagle.

DBBE Type 6825[53]

Ἀνθρωπομόρφῳ σχήματι περιγράφεις	By means of an anthropomorphic shape, you
τὴν τοῦ λόγου σάρκωσιν ἀληθεστάτην	depict the truest incarnation of the Logos
καὶ τὴν θέωσιν τὴν θεαρχικωτάτην,	and the most divine divinity,
Ματθαῖε, τῷ σῷ τῆς λογικῆς οὐσίας.	Matthew, in your shape of the spiritual essence.

DBBE Type 6840[54]

Λεοντόμορφον τὸ πρόσωπόν σου, Μᾶρκε,	Your lion-shaped face, Mark,
περικαλύψει σῶν ἰχνῶν ἐνδεικνύει	in the covering of your footsteps, reveals
τὸ κρυπτότατον τοῦ θεανθρώπου λόγου	the most hidden part of the human-divine Logos
καὶ βασιλικὸν τοῦ βροτησίου γένους.	and the royal nature of the mortal race.

DBBE Type 4743[55]

Λοῦκας κέρατα τοῦ Θεοῦ μόσχου φέρων	Luke, bearing the horn of God's calf,
φρουρεῖ διδαχῇ τὴν βρότειον οὐσίαν,	protects with his teaching the mortal essence,
ἀνευρύνων δ' αὔλακα τῶν οὐρανίων	and by opening the furrow of the heavens,
γονιμοποιεῖ τὰς ψυχικὰς δυνάμεις.	he fertilizes the spiritual ministry.

DBBE Type 6842[56]

Τὸ τρισσοφαὲς τῆς ἁγίας τριάδος	The threefold light of the holy Trinity,
καὶ βασιλικὴν καὶ θεϊκὴν ἀκτῖνα	the royal and divine ray
καὶ τὴν ἀκλινῆ τῆς ψυχῆς θεαυγίαν	and the unswerving divine light of the soul:
Ἰωάννης δείκνυσιν, ὡς ὑψιπέτης.	John shows these things, as a high-flying [eagle].

50 von Soden (1902) 382.
51 The manuscript is to be dated around the year 1279, see Turyn (1980) 26.
52 The scribe is identified as PLP 5058; RGK I.327; II.445; III.525.
53 https://dbbe.ugent.be/types/6825.
54 https://dbbe.ugent.be/types/6840.
55 https://dbbe.ugent.be/types/4743.
56 https://dbbe.ugent.be/types/6842.

The choice to introduce the Gospels with epigrams is a very common one. Hundreds of Byzantine Gospel books preserve laudatory epigrams on the Evangelists, who are praised for their individual features.[57] However, sets of epigrams on the symbols of the Evangelists are way less popular. Instead of a miniature of a "living creature", in front of each Gospel, the reader of manuscript Par. gr. 106 finds an epigram that makes the animals visible: the imagery expressed by the word of the book epigrams, here, strongly evokes a hypothetical miniature and actually replaces it.

A brief comparison of the two cycles of epigrams on the symbols of the Evangelists can shed some light on the use of book epigrams and their references to art-historical elements and, more in general, on the relationship between text and image in Byzantine manuscripts. The first, most obvious discrepancy, is that the Istanbul, London, and Athos Gospel books are illuminated manuscripts, and present a luxurious corpus of miniatures of and on the Evangelists. On the contrary, the Paris manuscript does not preserve any miniature. As a consequence, the epigrams of the first group of manuscripts are miniature captions and can be fruitfully analysed as such. Their text, in the context of the manuscripts where it appears, is intertwined with the associated image. We can assume, therefore, that its understanding cannot be separated from the perception of the corresponding image. In the Paris manuscript, conversely, the epigrams assume the role of "metrical hypotheses", as they are meant to introduce the content of each of the Gospels. The epigrams of the Istanbul, London, and Athos manuscripts do not include the names of the Evangelists. Conversely, in the Paris manuscript the symbols given by Jerome are plainly assigned to each of the Evangelists, whose names are explicitly mentioned. The interpretation of texts that convey a similar meaning, as well as their function, is deeply related to the context where they appear. This observation, which is evident to modern readers, must have held true also to medieval ones.

All in all, in the first group of Gospel books the substantial inconsistency between text and image, not unusual in Byzantine Gospel books,[58] makes perhaps more prominent the image than the text, as the former stands out on the manuscript page. To my mind, the book epigrams of the manuscript Par. gr. 106 perform in their turn an active, or rather *interactive* visual function, as they are placed before the text of the Gospels, where miniatures might be expected to be found.[59]

57 Several widespread epigrams on the Evangelists are edited in Kominis (1951); Follieri (1956); Bentein, Bernard, Demoen and De Groote (2010).

58 See Nelson (1980) 79.

59 I draw here from the idea, expressed by Henri Maguire (1996) 5, that images are interactive and have their own "personality" that communicate to the readers, giving life to a dialogue. On the one hand, the reader (or beholder) interprets the picture; on the other hand, the image itself "plays a meaningful role in the process of response" (Maguire [1996] 5). I believe that the same interactive process also applies to epigrams that evoke an image in the reader's mind.

The *versus sine picturis* are a widespread category of paratexts, which potentially include a big range of scenarios. A particularly interesting case is that of paratexts added at a second stage and not originally included in the book production. Even if they do not accompany any picture, medieval and modern readers feel that these poems may convey an association with an image.

In manuscripts Par. gr. 1555 [Diktyon 51174], a fourteenth-century menologion, and Athos, Monè Vatopediou 960 [Diktyon 19104], a lectionary copied in 1128, the poem DBBE Type 6909, a tetrastichon in honour of Luke, is to be found:[60]

DBBE Type 6909

Γράφει σε, Λουκᾶ, τεχνικῶς ὁ ζωγράφος·	The painter skilfully depicts you, Luke.
μήπως κακίσῃς τὴν γραφὴν ὡς τεχνίτης.	Do not condemn the painting, as you are a craftsman.
Λέγουσι γὰρ εἶναί σε καὶ σκιαγράφον	For it is said that you are also a scene-painter,
τὸν χρωματουργὸν τῶν ἀπορρήτων λόγων.	you, the dyer of ineffable words.

In this epigram, also transmitted within Manuel Philes' poetic corpus, and copied in other manuscripts where it does not function as a paratext, an icon of the Evangelist Luke is lively depicted.[61] In the first line there is a reference to an icon-painter, then Luke himself is called σκιαγράφος and χρωματουργός, "scene-painter" and "dyer" (vv. 3 and 4). This metaphor, borrowed from the semantic field of iconography, interestingly highlights an ambiguity typical of the lexicon used to describe writing and painting. The word γραφή can be actually used to point both to the (hand)writing and to the painting and in this poem contributes to juxtapose writing and artistic expression.[62]

In both occurrences where the poem functions as a metrical paratext (in the Paris and in the Vatopedi manuscript) the epigram was added by a later hand on the upper margin of the folio. In the manuscript Par. gr. 1555 the poem on Luke as a painter was inscribed on f. 16^{r} by an anonymous reader before a metaphrastic Life of the Evangelist Luke, along with another tetrastichon devoted to the same Evangelist and referring to the association with the symbol of the calf:[63]

60 https://www.dbbe.ugent.be/types/6909.

61 See Miller (1855) 18, where the poem is labelled as Εἰς εἰκόνα τοῦ ἁγίου ἀποστόλου καὶ εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ, "On an icon of the holy Apostle and Evangelist Luke".

62 On the polysemy of the verb γράφειν, see Rhoby (2017) 268, with further bibliography. The word γραφή, which in this context seems to point to the artistic ability of Luke, is the term used *par excellence* in Greek to design the writing (see Atsalos [1971] 185–186).

63 DBBE Type 5156 occurs at least in three Byzantine Gospel books before or after the text of the relevant Gospel.

DBBE Type 5156[64] / BEiÜ IV, AL3

Ὦ μόσχε Λουκᾶ τῆς Θεοῦ γεωργίας
ἐνθάδε τὸν σὸν μυστικὸν σπόρον βλέπων
εὐαγγελικὸν βούλομαι δρέπειν στάχυν
ὅπως τὸν ἄρτον τῇ ψυχῇ θησαυρίσω.

O Luke, calf of Christ's agriculture,
since I see your mystical seed here,
I want to pluck the ear of the gospel,
so that I keep the bread as a treasure for the soul.

The two poems are copied one after another, without any division mark, on the top margin of the folio. The two marginal epigrams, written rather carelessly, do not accompany any miniature.

The manuscript Vatopedi 960, in its turn, is an illuminated manuscript, where rich miniatures are to be found. However, in this specific manuscript the Evangelists' portraits are not present and therefore the epigram on Luke (inc. Γράφει σε, Λουκᾶ) seems to point to an icon of the Evangelist that the reader cannot actually see.

There are countless examples of such epigrams whose content would be suitable to accompany a miniature, but in their extant transmission do not appear along with a miniature. Then how to assess the composition and diffusion of such epigrams out of context? A possible explanation is that this kind of miniature captions had lost their meaning (if they ever had been copied along with miniatures) and were perceived by scribes as laudatory epigrams, regardless of their specific connotation and reference to an image. Byzantine compilers and readers could in fact draw from samples of epigrams that were circulating out of context (and even grouped in anthologies[65]) and could choose which epigrams append to the manuscript they were writing or reading.[66] This holds especially true for instances of so-called "post-production" epigrams, such as the two mentioned occurrences of DBBE Type 6909, added at a later stage and not included in the original plan of the manuscript production.[67] The connection of word and image is in this case quite loose. The reader's cultural memory is activated in order to grasp the full meaning of the epigram, even if the iconographic reference is physically missing.

64 https://www.dbbe.ugent.be/types/5156.

65 A famous example of a manuscript transmitting groups of epigrams from which scribes could pick texts to use in different contexts is Par. gr. 1630 [Diktyon 51252], written by the scribe Chariton of the Hodegon Monastery (RGK II.522; PLP 30644). See Bernard and Demoen (2019) 414, with references to earlier literature.

66 On the relevance of the choice made by scribes to use pre-existing epigrams as paratexts, see Demoen (2022a) 1390–1391.

67 For a classification of paratexts based on their chronological relation with the main text copied in the manuscript, see Andrist (2018).

4 Conclusions

The reading of a considerable number of book epigrams dealing in a way or another with beauty and image allows to point to some general tendencies. The analysis of Byzantine book epigrams, both of their material features and of the visual elements they refer to, can lead to a deeper knowledge of a particular aspect of Byzantine visual culture. The interaction and intertwining of word and image on the manuscript folio is distinctly notable in these paratexts, which by their very nature add further shadows to the textual dimension of the book.

The aesthetic value of Byzantine epigrams gives the texts an extralinguistic power, as the reader–beholder does not need to read them in order to access them.[68] The poetic nature of book epigrams is indeed enriched by the peculiar use of material aspects of the writing. The specific status of book epigrams, as metrical paratexts, placed on the thresholds between inscriptions and literary texts, also incorporates the aesthetic value of the linguistic aspects of the text.

Book epigrams can be depicted as an image, can function as an image, can accompany an image or recall an image. Their versatile and flexible nature is by all means a fruitful field of investigation to explore the fascinating coexistence of words and pictures on the manuscript page.

Bibliography

Abbreviations

BEiÜ IV Andreas Rhoby, *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher* Überlieferung. Band 4: Ausgewählte byzantinische Epigramme in illuminierten Handschriften. Verse und ihre "inschriftliche" Verwendung in Codices des 9. bis 15. Jahrhunderts, Wien, 2018.

DBBE *Database of Byzantine Book Epigrams*. www.dbbe.ugent.be (seen 10.03.2023).

PLP Erich Trapp et al., *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*. Wien 1976–1996.

RGK Ernst Gamillscheg, Dieter Harlfinger und Herbert Hunger, *Repertorium der griechischen Kopisten 800– 1600.* (3 Vol.), Wien 1981–1997.

Scondary Sources

Andrist (2018): Patrick Andrist, "Toward a Definition of Paratexts and Paratextuality: The Case of Ancient Greek Manuscripts", in: Liv I. Lied and Marilena Maniaci (eds.), *Bible as Notepad. Tracing Annotations and Annotation Practices in Late Antique and Medieval Biblical Manuscripts*, Berlin–Boston, 130–150.

Atsalos (1971): Basile Atsalos, *La Terminologie Du Livre-Manuscrit à l'époque Byzantine 1. Termes Désignant Le Livre-Manuscrit et l'écriture*, Thessaloniki.

68 Drpić (2016b: 52), with further literature.

Atsalos (2000): Basile Atsalos, “Termes byzantins relatifs à la décoration des manuscrits grecs”, in: Giancarlo Prato (ed.), *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca. Cremona, 4–10 ottobre 1998*. (Vol. 2), Florence, 445–511.

Bentein, Bernard, Demoen and De Groote (2010): Klaas Bentein, Floris Bernard, Kristoffel Demoen, and Marc De Groote, “New Testament Book Epigrams. Some New Evidence from the Eleventh Century”, in: *Byzantinische Zeitschrift* 103, 13–23.

Bentein and Demoen (2012): Klaas Bentein and Kristoffel Demoen, “The Reader in Eleventh-Century Book Epigrams”, in: Floris Bernard and Kristoffel Demoen (eds.), *Poetry and its Contexts in Eleventh-century Byzantium*, Farnham–Burlington, 69–88.

Birke and Birte (2013): Dorothee Birke and Christ Birte, “Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field”, in: *Narrative* 21 (1), 65–87.

Bernard and Demoen (2019): Floris Bernard and Kristoffel Demoen, “Byzantine Book Epigrams”, in: Wolfram Hörandner, Andreas Rhoby and Nikos Zagklas (eds.), *A Companion to Byzantine Poetry*, Leiden–Boston, 404–429.

Calhoun (2019): Robert M. Calhoun, “The Gospel(-Amulet) as God’s Power for Salvation”, in: *Early Christianity* 10, 21–55.

Cavallo (1981): Guglielmo Cavallo, “Il libro come oggetto d’uso nel mondo bizantino”, in: *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik* 31, 395–423.

Cavallo (1994): Guglielmo Cavallo, “Testo e immagine: una frontiera ambigua”, in: *Testo e immagine nell’Alto Medioevo: 15–21 Aprile 1993, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull’alto Medioevo 41*. (Vol. 1), Spoleto, 31–64.

Crostini (2019): Barbara Crostini, “Perils of Travel or Joys of Heaven? Reconsidering the Travel Hypothesis for Bodleian Library, MS E. D. Clarke 15 and the Function of Diminutive Manuscripts”, in: *Manuscripta* 63/1, 63–104.

Cutler and Weyl Carr (1976): Anthony Cutler and Annemarie Weyl Carr, “The Psalter Benaki 34.3. An Unpublished Illuminated Manuscript from the Family 2400”, in: *Revue des Études Byzantines* 34, 281–324.

Demoen (2022a): Kristoffel Demoen, “Epigrams on the Evangelists in an Illuminated Gospel Manuscript”, in: Foteini Spingou (ed.), *The visual culture of later Byzantium (1081-c.1350)*. (Vol. 3), Cambridge, 1388–1398.

Demoen (2022b): Kristoffel Demoen, “Reading: Book Epigrams. Introduction”, in: Foteini Spingou (ed.), *The visual culture of later Byzantium (1081-c.1350)*. (Vol. 3), Cambridge, 1369–1380.

Drpić (2013): Ivan Drpić, “Painter as Scribe: Artistic Identity and the Arts of *Graphē* in Late Byzantium”, in: *Word & Image* 29/3, 334–353.

Drpić (2016a): Ivan Drpić, “Chrysepes Stichourgia: The Byzantine Epigram as Aesthetic Object”, in: Brigitte M. Bedos-Rezak and Jeffrey F. Hamburger (eds.), *Sign and Design: Script as Image in a Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, Washington, DC, 51–69.

Drpić (2016b): Ivan Drpić, *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge.

Follieri (1956): Enrica Follieri, “Epigrammi Sugli Evangelisti Dai Codici Barberiniani Greci 352 e 520”, in: *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, 135–156.

Follieri (1956): Enrica Follieri, “Epigrammi Sugli Evangelisti Dai Codici Barberiniani Greci 352 e 520”, in: *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, 135–156.

Galavaris (1979): George Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Vienna.

Genette (1997): Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge.

Hatch (1932): William H.P. Hatch, *The Greek Manuscripts of the New Testament at Mount Sinai*, Paris.

Huxley (1977): George Huxley, “On the “Vita” of St Stephen the Younger”, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 18/1, 97–108.

James (2007): Liz James, “Introduction”, in: Liz James (ed.), *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge–New York, 1–12.

Kadas (2008): Sotiris Kadas, *Τα Εικονογραφήμενα Χειρόγραφα Του Άγιου Όρους*, Thessaloniki.
Kominis (1951): Athanasios D. Kominis, "Συναγωγὴ Ἐπιγραμμάτων Εἰς Τοὺς Τέσσαρας Εὐαγγελιστάς", in: *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 12, 254–262.
Lauriotis and Eustratiades (1925): Spyridon Lauriotis and Sofronios Eustratiades, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos, with Notices from Other Libraries*, Cambridge.
Lauxtermann (2003): Marc D. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres*. (Vol. 1), Vienna.
Lauxtermann (2012): Marc D. Lauxtermann "The Perils of Travel: Mark the Monk and Bodl. E. D. Clarke 15", in: Floris Bernard and Kristoffel Demoen (eds.), *Poetry and its Contexts in Eleventh-century Byzantium*, Farnham-Burlington, 195–206.
Macé and Somers (1999): Caroline Macé and Véronique Somers, "Quelques poèmes en l'honneur de S. Grégoire de Nazianze: édition critique, traduction et commentaire", in: *Byzantion* 69 (2), 528–564.
Magdalino (2012): Paul Magdalino: "Cultural Change? The Context of Byzantine Poetry from Geometres to Prodromos", in: Floris Bernard and Kristoffel Demoen (eds.), *Poetry and its Contexts in Eleventh-century Byzantium*, Farnham-Burlington, 19–36.
Magnelli (2010): Enrico Magnelli, "Immagini del libro nella letteratura di Bisanzio", in: *Cento Pagine* 4, 107–133.
Maguire (1996): Henry Maguire, *Image and Imagination: The Byzantine Epigram as Evidence for Viewer Response*, Toronto.
Miller (1855): Emmanuel Miller, *Manuelis Philae Carmina*. (Vol. 2), Paris.
Nelson (1978): Robert S. Nelson, *Text and Image in a Byzantine Gospel Book in Istanbul (Codex 3)*, New York.
Nelson (1980): Robert S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York.
Pallas (1955): Dimitrios I. Pallas, *Κατάλογος χειρογράφων τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Μέρος τρίτον μετὰ γενικὼν εὑρητηρίων*, Athens.
Rhoby (2015): Andreas Rhoby, "Inscriptions and Manuscripts in Byzantium: A Fruitful Symbiosis?", in: Marilena Maniaci and Pasquale Orsini (eds.), *Scrittura epigrafica e scrittura libraria: fra Oriente e Occidente*, Cassino, 15–44.
Rhoby (2017): Andreas Rhoby, "Text as Art? Byzantine Inscriptions and Their Display", in: Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff and Fabian Stroth (eds.), *Writing Matters: Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, Berlin–Boston, 265–284.
Riehle (2022): Alexander Riehle, "Nikephoros Choumnos, A Letter to Demetrios Kabasilas, On the Beauty of his Handwriting", in: Foteini Spingou (ed.), *The visual culture of later Byzantium (1081-c.1350)*. (Vol. 3), Cambridge, 1098–1105.
Ruokkeinen and Liira (2017): Sirkku Ruokkeinen and Aino Liira, "Material Approaches to Exploring the Borders of Paratext", in: *Textual Cultures* 11/1–2, 106–129.
Ševčenko (1990): Nancy Patterson Ševčenko, *Illustrated manuscripts of the Metaphrastian menologion*, Chicago.
Shawcross (2018): Teresa Shawcross, "Byzantium: A Bookish World", in: Teresa Shawcross and Ida Toth (eds.), *Reading in the Byzantine Empire and Beyond*, Cambridge, 3–36.
Spingou (2022): Foteini Spingou, "Instructing and Dedicating: Epigrams on Works of Art. Introduction", in: Foteini Spingou (ed.), *The visual culture of later Byzantium (1081-c.1350)*, vol. 3, Cambridge, 1291–1297.
Turyn (1980): Alexander Turyn, *Dated Greek Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries in the Libraries of Great Britain*, Washington, DC.
von Soden (1902): Hermann F. von Soden, *Die Schriften des Neuen Testaments in ihrer ältesten erreichbaren Textgestalt hergestellt auf Grund ihrer Textgeschichte*. (Vol. 1), Göttingen.

Part III: **Herrade de Hohenbourg**

Roberto Angelini

Les échos de la Loire dans l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Hohenbourg

En 1870, la nuit du 24 août, une date funeste pour l'histoire française, apporta encore une fois un véritable désastre. Pendant la guerre qui une semaine plus tard aurait décrété la fin du Second Empire de Napoléon III, les coups de bombarde prussienne sur la ville de Strasbourg incendièrent aussi la bibliothèque universitaire. Parmi les manuscrits brûlés, fut irrémédiablement perdue la seule copie conservée du célèbre ouvrage composé au XIIe siècle par Herrade, abbesse de Hohenbourg : l'*Hortus deliciarum*, une grande encyclopédie, la première écrite par une femme, pour la formation spirituelle et culturelle de son troupeau monastique.[1]

les dégâts a été limité par des copies partielles, faites peu avant la destruction du témoin original. Christian Moritz Engelhardt[2] et Auguste de Bastard d'Estang[3] ont laissé quelques reproductions des textes et des miniatures qui ont servi dans les éditions les plus récentes (pour la présente recherche, on utilisera l'édition publiée à Londres en 1979[4]), dans l'exercice très compliqué et presque oxymorique de la reconstruction ecdotique d'une œuvre médiévale en l'absence de manuscrits et d'autres témoignages antérieurs au XIXe siècle.

À ce propos, la présente étude a comme objet quelques textes en vers parmi les nombreuses pièces poétiques contenues dans l'*Hortus*. Il s'agit de vingt-six *brevia carmina*, pour la plupart hexamétriques, les seuls qui ont survécu à côté des miniatures reproduites dans les calques modernes. Mais les images seront aussi exploitées à côté de toutes les autres ressources philologiques dont la tradition est peu généreuse, avant tout pour avancer quelques nouvelles hypothèses de critique textuelle. On ajoutera également une analyse du style et de la technique de la versification : les inscriptions transmises, presque toutes anonymes, sont très raffinées. En effet, certains savants n'ont pas échappé à la tentation de reconnaître dans ces pièces la plume des grands auteurs qui ont vécu, en particulier, au XIIe siècle dans la Vallée de la Loire.

1. Les inscriptions des miniatures que les copies nous ont fait connaître ne sont que pour une petite partie de simples didascalies : des noms ou de courtes explications de

1 Lefèvre (1937) [voir aussi : Aubert/Hendrickx (1990–1993) 160–161, *sub voce* : « Herrade de Landsberg »] ; Curschmann (1986) ; Burghardt (2004) ; Classen (2006) ; Wey (2016) ; Stoppacci (2018).

2 Engelhardt (1818).

3 Bastard (1832–1869), mais aussi les calques des miniatures dans Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Ad 144 a fol. (vers 1840) et dans les manuscrits (des années 1840–1870, accompagnés de dessins et de notes – notamment de Ferdinand Wilhelm Stengel) : Paris, Bibliothèque Nationale de France, n.a. fr. 6044, 6045, 6046, 6083 et 6084.

4 Green *et al.* (1979).

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-016

scènes presque toujours reprises de la Bible. Rien n'aurait empêché Herrade d'écrire des textes en prose à la place des vingt-six poèmes brefs connus en complément des images dans le témoin perdu. Mais la forme la plus élaborée ne peut être liée seulement à une exigence didactique ou mnémonique.

Dans ce but peuvent s'adapter des vers rythmiques : rythmés et rimés, tels qu'apparaissent souvent dans l'ensemble de l'*Hortus* où la versification non-quantitative comprend trois textes de la même Herrade,[5] plus dix-neuf autres,[6] presque tous anonymes[7]. Il s'agit de poèmes à la structure toujours élaborée, et parfois artistique[8], qui ne renonce pas à insérer des vocalismes méliques[9] ou des refrains en langue vernaculaire[10] entre des strophes pour la plupart régulières et souvent constituées de dizaines de lignes.[11]

Par contre, une seule paire de pièces rythmiques a été transmise pour compléter deux images différentes. Dans le premier cas, la représentation de la sainte nuit de Noël est accompagnée d'un texte, intitulé *Virginis partus*[12] :

5 *Rithmus Herradis abbatisse per quem Hohenburgenses virgunculas amabiliter salutat et ad veri Sponsi fidem dilectionemque salubriter invitat*, inc. : *Salve cohors virginum* [éd. in Green *et al.* (1979) II.2–3, No. 1] ; *De primo homine rithmus (id est numerus)*, inc. : *Primus parens hominum* [éd. in Green *et al.* (1979) II.178–179, No. 374] ; *Rithmus de Domino nostro Ihesu Christo*, inc. : *O Rex pie, / O dux viae* [éd. in Green *et al.* (1979) II.294, No. 595]. Sur l'attribution à Herrade du *Rhythmus de nativitate Domini*, inc. : *Ecce venit ex Syon* [éd. in Green *et al.* (1979) II.141, No. 327] : Autenrieth (1971) 313.

6 Mais dans un cas il s'agit du célèbre trope en prose rythmée *Plebs angelica phalanx* [éd. in Green *et al.* (1979) I.89, No. 1].

7 Un certain *Godesscalcus* (ou *Godescalcus*) pourrait avoir écrit les trois textes : *De Abraham*, inc. : *Interpretatur Abraham* [éd. in Green *et al.* (1979) II.127–128, No. 298] ; *De sancta Maria*, inc. : *Germinat radix sterilis* [éd. in Green *et al.* (1979) II.128–129, No. 300] ; *De sancta Maria*, inc. : *Maria semen Abrahe* [éd. in Green *et al.* (1979) II.129–130, No. 302]. Sur l'attribution au même Godescalc des vers *De ferculo Salemonis*, inc. : *Aquantur hi libanicis* [éd. in Green *et al.* (1979) II.346, No. 722] : Autenrieth (1971) 341. Gautier de Châtillon est l'auteur du *Rithmus de usura et symonia*, inc. : *Frigescente caritatis* [éd. in Green *et al.* (1979) II.400, No. 816]. Le *Rithmus de duodecim preciosis lapidibus*, inc. : *Civis celestis patrie* [éd. in Green *et al.* (1979) II.456–458, No. 890] a été attribué à Anselme de Laon, à Marbode de Rennes et à Aimé du Mont-Cassin : Autenrieth (1971) 315. Sur les noms d'un *Conradus* pour le *Rithmus de monte Hohenburc*, inc. : *Hoc in monte vivo fonte* [éd. in Green *et al.* (1979) II.506, No. 1162] et d'un *Hugo sacerdos* pour le *Rithmus de monte Hohenburc*, inc. : *Hunc in montem, vite fontem* [éd. in Green *et al.* (1979) II.506, No. 1163] : Dreves (1899) 644–645.

8 Les deux poèmes *De nativitate Domini*, inc. : *Veri floris sub figura* [éd. in Green *et al.* (1979) II.142, No. 328] et surtout *De nativitate Domini*, inc. : *Salvo pudicicie signaculo* [éd. in Green *et al.* (1979) II.142, No. 329], considérés comme œuvres de Gautier de Châtillon par Wilmart (1937) 121–123, 147–150, 341–343, 363 et Autenrieth (1971) 313–314.

9 *De nativitate Domini*, inc. : *Sol oritur occasus nescius* [éd. in Green *et al.* (1979) II.143, No. 331].

10 *De nativitate Domini*, inc. : *Leto, leta contio* [éd. in Green *et al.* (1979) II.143, No. 330].

11 *Rithmus de eo quod Adam de vetito pomo comedit*, inc. : *Die quadam / Dum stat Adam* [éd. in Green *et al.* (1979) II.33, No. 69] ; *De circumcisione Domini*, inc. : *Anni novi prima die* [éd. in Green *et al.* (1979) II.144, No. 332] ; *De infantia salvatoris*, inc. : *O beata infantia* [éd. in Green *et al.* (1979) II.144, No. 333].

12 *Virginis partus*, inc. : *O felix novitas* [éd. in Green *et al.* (1979) I.137, No. 107].

O felix novitas,
O mira dignatio,
Contracta deitas
Jacet in presepio.
O puer sapiens, 5
O verbum vagiens,
O majestas humilis.

Le poème est exceptionnellement court: 7 vers, et non pas 6, comme le soutient Johanne Autenrieth[13]. Elle se trompe aussi à propos de leur structure métrique où ne se trouve, contrairement à ce qu'elle dit, aucun octosyllabe. Il s'agit plutôt d'hexasyllabes et d'heptasyllabes, tous proparoxytons, alternés avec des irrégularités apparentes. Mais l'anomalie la plus remarquable concerne la rime : le dernier vers *O maiestas humilis* ne semble avoir aucune consonance avec les autres. Cela n'est pas grave, mais il s'agit plutôt d'un véritable *unicum* dans l'encadrement strophique toujours très rigoureux pour la poésie rythmique de l'*Hortus*. On pourrait avancer l'hypothèse qu'une ligne du même genre se soit perdue entre les invocations des vers 5–6. En effet, un vers proparoxyton de sept syllabes qui se termineraient en *-ilis* rendrait au court morceau une architecture claire divisée en deux quatrains à la parfaite alternance rimique et rythmique entre senaires et septénaires.

Une hypothèse aussi suggestive, proposée par la même Johanne Autenrieth[14], concerne l'autre poème plus long, qui commence par *Beata illa patria*[15], de cinq quatrains d'octosyllabes proparoxytons tous rimés, qui accompagnent l'image de la cour céleste. On aimerait, comme elle le suggère, que l'auteur soit Herrade de Hohenbourg. Malheureusement, la forme et la rime, très régulières, certes, ainsi que le contenu édifiant sur la gloire du Paradis, ne montrent qu'une similarité plutôt vague. Mais rien de vraiment particulier ni de semblable évoque la versification de la célèbre abbesse.

2. Quant au reste des inscriptions poétiques, il n'y a aucun indice qui nous fasse penser à la plume d'Herrade : elle est l'auteur seulement des poèmes rythmiques mentionnés. En revanche, la majorité des vers transmis à côté des miniatures suit une versification quantitative vraiment remarquable.

L'abbesse a apprécié le haut niveau littéraire des hexamètres qu'elle a sans aucun doute préférés pour accompagner les images de l'*Hortus*. Il s'agit toujours de courtes structures strophiques, presque toutes homogènes. La seule exception concerne la miniature de la roue de la Fortune, associée à un distique léonin où l'incipit *Glorior elatus, descendo minorificatus* est suivi du pentamètre *Infimus axe premor,*

13 Autenrieth (1971) 320, No. 48.
14 Autenrieth (1971) 317–318, No. 33.
15 Ed. in Green *et al.* (1979) I.214, No. 317.

rursus ad alta vehor.[16] D'autre part, la typologie élégiaque n'apparaît pas très souvent dans le recueil encyclopédique : excepté les 147 vers du texte *De lapsu carnis quo labitur homo de scala caritatis*[17], on ne compte plus qu'une quinzaine de ces couples poétiques[18]. Parmi ceux-ci, l'inscription *Rota Fortune* est liée à un groupe de vers qui mérite l'attention pour ses fréquentes imprécisions présentes dans les plus érudites éditions et études.

Tout d'abord, d'illustres médiévistes n'ont pu résister à l'appel littéraire de la Loire qu'ils ont cru entendre dans les deux seuls vers sur la roue de la Fortune. D'après des témoignages manuscrits pas du tout méprisables,[19] au début du XVIIIe siècle, Antoine Beaugendre publia le bref poème dans les *Hildeberti Cenomanensis Episcopi Opera Omnia.*[20] En 1854, l'édition a été réimprimée par les soins de Jean-Jacques Bourassé dans le volume CLXXI de la *Patrologia Latina* :[21] parmi les plusieurs parties ajoutées, la section des *Inscriptiones Christianae* présente une fois de plus presque le même distique, toujours sous le nom d'Hildebert, évêque du Mans.[22]

Auguste de Bastard[23] et Christian Engelhardt[24] n'ont pas tenu compte de cette attribution que, beaucoup plus tard, André Wilmart l'a retenue fausse.[25] Mais d'après le même Engelhardt, le texte a été considéré comme faisant partie d'un ensemble poétique un peu plus long qui, sous le titre *Vox illius qui in rota sedet, qui modo ad alta vehitur, modo in ima devolvitur*, comprend deux autres distiques : le premier, *Quid*

16 *Rota Fortune*, inc. : *Glorior elatus, descendo minorificatus* [Walther (1959) No. 7251 qui, parmi les éditions, cite par erreur « Engelbrecht » à la place de Engelhardt; éd. in Green *et al.* (1979) I.200, No. 295, et II.349, No. 736 où, cependant, le pentamètre montre une petite différence : *Infimus axe premior, rursus ad alta vehor*, à la structure métrique incorrecte, nonobstant la citation dans la note *a* d'Engelhardt (1818) 160 qui transmet le verbe exact *premor* à la place de *premior*].

17 *De lapsu carnis quo labitur homo de scala caritatis*, inc. : *Hoc metro tactus sic corpore inspice lapsus* [Walther (1959) No. 8294; éd. in Green *et al.* (1979) II.361–363, No. 754].

18 *Quid sit vita pudica*, inc. : *In noctem prandes, in lucem turgide cenas* [Walther (1959) No. 9020 ; éd. in Green *et al.* (1979) II.348, No. 733] : texte attribué à Hildebert du Mans d'après Scott (1969) 38, No. 47 ; *Versus de vanitate et quod nichil vanus sit homine*, inc. : *Unde superbit homo, cujus conceptio culpa* [Walther (1959) No. 19693 ; éd. in Green *et al.* (1979) II.348–349, No. 734] ; *De eo quod spernendus sit mundus*, inc. : *Spernere mundum, spernere nullum, spernere sese* [Walther (1959) No. 18492 qui, parmi les éditions, cite par erreur « Engelbrecht » à la place de Engelhardt; éd. in Green *et al.* (1979) II.349, No. 734]; *De contemptu mundi*, inc. : *Cerne cinis quod amara nimis instet tibi finis* [éd. in Green *et al.* (1979) II.350, No. 740].

19 Le manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 7596 A [olim Colbert 1050].

20 Beaugendre (1708) 1355, mais le pentamètre est très différent : *Ah, miser ! axe feror, laetus ad alta feror*, suivi du couple de vers : *Ut rota sic homines, movet hos immobilis ordo, / Exaltans humiles, magnanimosque premens.*

21 Migne (1854) 1429–1430.

22 D'après le manuscrit, détruit pendant la Seconde Guerre Mondiale, Tours, Bibliothèque Municipale 890 : Migne (1854) 1283, No. XVIII, sous le titre de *Pharisaeus et Publicanus*.

23 Transcription dans le manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale de France, n.a. fr. 6045, 499.

24 Engelhardt (1818) 160.

25 Wilmart (1936) 8.

sibi pauper homo promittit tempore longo ? / Incertus certum quid sibi mundus habet ? ; le second, commençant par erreur avec le pentamètre *Omnia mors tollit, omnia morte cadunt*, suivi de l'hexamètre *Labilis ut ventus sic transit leta iuventus*.[26] Johanne Autenrieth confirme également une telle structure de 6 vers, même si elle n'en a pas reconnu la nature élégiaque : en effet, sa description parle d'hexamètres léonins, car probablement elle n'a pris en compte que l'incipit du poème.[27]

Par contre, Rosalie Green a séparé le distique initial *Quid sibi pauper homo promittit tempore longo ?*[28] du couple des vers qui commencent par *Omnia mors tollit, omnia morte cadunt*,[29] ajouté aux hexamètres léonins : *Quod fortuna fidem non servat circulus idem / Plane testatur qui more rote variatur* qui accompagnent, eux aussi, la même représentation de la *rota Fortunae*.[30] Il s'agirait d'un tétrastique que Johanne Autenrieth décrit, encore une fois erronément, comme élégiaque, alors que cette caractéristique n'appartient qu'au premier couple de vers.[31]

Même sans considérer les imprécisions, ni les véritables erreurs, il est très difficile de choisir entre les différentes versions ecdotiques. À ce propos, dans le cas présent, la tradition des textes ne nous aide pas beaucoup. En revanche, l'étude des structures métriques les plus remarquables permettrait d'avancer une hypothèse alternative. Les trois premiers distiques, les seuls à partager la nature élégiaque qui les distingue du dernier couple, ne montrent pas le même système rimique : cet artifice rhétorique est toujours léonin et bien reconnaissable dans une formulation dissyllabique (et également dans la forme moins parfaite de l'assonance). Mais la rime apparaît seulement dans les deux premiers vers et dans le troisième hexamètre *Labilis ut ventus sic transit laeta iuventus* qui, toutefois, n'est pas suivi d'un pentamètre rimé. Cette irrégularité laisse penser qu'il s'agit de quatre petits poèmes, non reconnus comme tels auparavant. En effet, le sens de chacun de ces distiques suggère de les considérer comme une brève série de réflexions morales ou bien de proverbes versifiés.

3. La rime qui semble seulement décorative joue pour la deuxième fois dans cette recherche un rôle majeur, et voire plus important que les autres paramètres de la métricologie, c'est-à-dire l'étude statistique des éléments constitutifs des vers.

Une telle étude sur les 64 hexamètres des illustrations de l'*Hortus* montre en général le respect de ladite versification médiévale, c'est-à-dire le respect d'une poétique qui, d'après la définition de Paul Klopsch,[32] suit moins étroitement les paradigmes des auteurs classiques. Il s'agit d'une technique littéraire qui s'oppose à celle définie

26 Engelhardt (1818) 160, mais cf. l'ordre correct des vers dans l'éd. de Wackernagel (1848) 144.
27 Autenrieth (1971) 316, No. 24.
28 Green et al. (1979) II.349, No. 736.
29 Green et al. (1979) II.349, No. 737.
30 Green et al. (1979) II.349, No. 737.
31 Autenrieth (1971) 316, No. 25.
32 Klopsch (1972) 64, 72.

comme antiquisante ; elle fut la plus répandue au XIIe siècle, époque du célèbre recueil encyclopédique de l'abbesse Herrade.

En fait, les courts textes révèlent une remarquable tendance virgilienne, tout d'abord, dans la métrique externe :[33] dans la disposition des dactyles et des spondées des quatre premiers pieds du vers. Presque un tiers des hexamètres analysés suit les combinaisons typiques de la poésie classique et classicisante : DSDS (à 14,06 %) et surtout DSSS (à 15,62 %) qui est la typologie préférée de Virgile.[34] Les vers qui commencent avec un dactyle ont le même pourcentage, environ 60 %, dans les inscriptions poétiques et dans les vers du poète classique. Quant au spondée, c'est le mètre le plus abondant et donc le plus facile à trouver dans la prosodie latine. En effet, dans les brefs poèmes de l'*Hortus* il représente 58,59 % des pieds. Il est étonnant de constater que ce pourcentage est le même que celui de l'*Enéide* (58 %).[35]

Pourtant, dans la métrique interne[36] qui concerne les mots, ou bien le nombre de leurs syllabes, dans la *clausola*, c'est-à-dire à la fin des vers, on note en général une certaine liberté. La majorité des hexamètres termine avec des dissyllabes suivis de trisyllabes et vice versa, comme il est courant de le trouver dans la versification antiquisante.[37] Toutefois, parmi les brèves inscriptions, les terminaisons différentes, définies « irrégulières », sont plutôt répandues et très abondantes, environ 33 %. Ce pourcentage peut descendre à 28 % si les trois cas du pentasyllabe final *philosophia* sont considérés comme réguliers : en tant que mot grec, il pourrait être admis en clausule, selon une praxis très fréquente. De toute façon, il s'agit d'un haut pourcentage, au-dessus de la moyenne des œuvres classicisantes du XIIe siècle qui, à ce propos, ne dépassent jamais les 15 %.

L'argument décisif pour exclure la poésie des inscriptions de la typologie antiquisante pourrait être la *productio ob caesuram* : un allongement exceptionnel de la dernière syllabe du premier hémistiche, comme à la fin de l'hexamètre.[38] Dans l'ensemble poétique, on enregistre six cas de ce genre ;[39] en outre, cela concerne seulement

33 O'Neill (1940) 336, n. 3 ; Getty (1963) 120.

34 Le pourcentage global de la combinaison DSSS dans les hexamètres de trois œuvres authentiques de Virgile est de 14,28 %, selon les données recueillies par Duckworth (1964) 24–25, 27, 58–59 (qui, toutefois, soutient que le pourcentage est de 14,38, car il exclut du calcul 105 vers incomplets ou composés uniquement de spondées) ; cf. aussi Duckworth (1966) 67, 82.

35 Duckworth (1964) 58, table I.

36 O'Neill (1940) 336, n. 3 ; Getty (1963) 120 ; Klopsch (1972) 68–74 ; Orlandi (1985) 6–9 [réimprimé dans : Orlandi (2008) 335–337] ; Orlandi (1988) 154–158, 168–169 [réimprimé dans : Orlandi (2008) 347–351, 358–359] ; D'Angelo (1992) 13–28 ; Orlandi (2002) 247–248, 253 [réimprimé dans : Orlandi (2008) 380–381, 389].

37 Nougaret (1946) 261–271 ; Platnauer (1951) 11–12 ; Drexler (1967) 20–21, 86–88.

38 Klopsch (1972) 74–76.

39 *De philosophia*, inc. : *Hec exercici**a** que mundi philosophia* [éd. in Green *et al.* (1979) I.104, No. 33 et II.56, No. 122], vv. 1 et 4, ce dernier énonçant : *per studi**a** docet artes philosophia* ; *Angelus ad Mariam*, inc. : *Pax tibi virgo pi**a**, Dominum paritura Maria* [éd. in Green *et al.* (1979) I.135, No. 104] ; *hexametri*

certains poèmes. Le pourcentage de leur récurrence est supérieur à 9 %, c'est-à-dire le double de celui des études effectuées sur cet artifice métrique, reconnu comme un élément très caractéristique de la versification médiévale.[40]

Sur la césure[41] en général, il y aurait peu à dire, car la tyrannie de la penthémimère ne permet que cinq exceptions, toutes concentrées dans le poème de Rilinde, l'abbesse qui précéda Herrade à la tête de la congrégation d'Hohenbourg :[42]

Rilindis venerabilis Hohenburgensis congregationi
O pie grex, cui celica lex, nulla doli fex ;
ipse Syon mons ad patriam pons, atque boni fons ;
qui via, qui lux, hic tibi sit dux, alma tegat crux.
Qui placidus ros, qui stabilis dos, virgineus flos
ille regat te commiserans me, semper ubique. 5

Un tel trait littéraire rigoureux ne laisserait rien d'autre à remarquer : cependant, il pourrait également révéler des caractéristiques importantes dans les inscriptions versifiées de l'*Hortus*. L'observation la plus pertinente nous ramène encore une fois à la rime : en effet, la coupe principale dépend des vers qui sont presque tous des hexamètres léonins. Même s'il s'agit de structures plus complexes, la recherche de la consonance entre les différents *cola* métriques joue un rôle déterminant dans les autres choix techniques des poèmes qui accompagnent les images de l'encyclopédie.

4. La plupart de ces vers sont léonins à la rime dissyllabique qui, parfois, peut apparaître imparfaite : par exemple, dans les trois courts poèmes de la miniature de la Philosophie et des Arts Libéraux on remarque une certaine liberté qui, toutefois, ne peut être définie comme assonance.[43]

Aucun des répertoires n'a reconnu au centre de l'image de l'Annonciation la formulation hexamétrique et léonine dissyllabique de la salutation angélique *Plena salutis ave, verbum Patris excipe suave*.[44] Dans la marge de droite on pouvait lire le reste du message

rapportati 3, inc. : *Latrans vir cerv**us** equus ales scorpio cattus* [éd. in Green *et al.* (1979) I.221, No. 339] ; *hexametri rapportati* 2 (*sive* 3), inc. : *Bos lepus ales equ**us** homo serpens pavo leo grus* [éd. in Green *et al.* (1979) I.221, No. 339] ; *hexametri leonini rapportati* 4, inc. : *Vos quas includit, frangit, gravat, atterit, urit* [éd. in Green *et al.* (1979) I.226, No. 345], v. 4 : *Querite, sperat**e**, scitote, tenete, vocate.*

40 Klopsch (1972) 64, 72, 75.

41 Klopsch (1972) 65–68 ; D'Angelo (1992) 29–63.

42 *Rilindis venerabilis Hohenburgensis congregationi*, inc. : *O pie grex, cui celica lex, nulla doli fex* [éd. in Green *et al.* (1979) I.226, No. 345].

43 Grammatica, v. 1 : *Per me quis discit vox littera syllaba quid sit* et Arithmetica, v. 5 : *Ex numeris consto quorum discrimina monstro* [éd. in Green *et al.* (1979) I.104, No. 33].

44 Ed. in Green *et al.* (1979) I.135, No. 104.

de l'archange Gabriel à la Vierge[45] et sa réponse :[46] pour l'un et l'autre les éditions ont identifié un couple de vers avec la même typologie de rime léonine dissyllabique.

Un autre petit lapsus se vérifie dans les répertoires à propos de la miniature de la Naissance du Christ, déjà vue pour le poème rythmique intitulé *O felix novitas*. Les mots écrits à côté de la Vierge forment l'hexamètre *Virgo parit florem, virtus de virgine prolem*,[47] remarquable pour sa rime léonine dissyllabique, mais aussi pour son allitération. Les éditions et les études n'ont pas enregistré le vers séparément, comme il l'aurait mérité, peut-être parce qu'il se répétait dans la même image, à la fin des quatre hexamètres, commençant par *Ad Natale Dei, de prima luce diei*, à la structure rimique homogène.[48]

Par contre, dans l'inscription de la miniature du riche épulon et du pauvre Lazare, un hexamètre léonin, *Pauper egendo dolet, dives per inania floret*, précédait quatre *trinini salientes* où les rimes se trouvent après les coupes trihémimères et hepthémimères.[49] D'autre part, ces typologies rimiques ne sont pas très loin l'une de l'autre, même si les vers 2-3 et 4-5 sont *caudati* : chaque couple se termine par les deux mêmes syllabes. La différence de rime et de rythme, ou bien de rythme dans la rime, pourrait être l'expression du sens de la parabole : l'incipit poétique montre la condition différente du riche et du pauvre sur la terre ; le reste du poème présente le changement métrique et sémantique de leurs sorts dans l'au-delà.

Un tel collage est présent dans l'*Epitaphium crucis in qua imago Christi pendet* :[50]

Rex Iudeorum pro crimine pendet eorum
Non homo non Deus est presens quam cernis imago
sed Deus est et homo quem sacra figurat imago.
Rex obit antiquus, flet mater, plorat amicus,
Sol fugit, astra gemunt, tremit orbis, corpora surgunt. 5
Terra, petre, velum, sol, luna, sepulchra, sepulti
Omnipotentatum crucifixi testificantur.

Selon Auguste de Bastard,[51] les quatre derniers vers étaient répétés aussi dans l'image de la Déposition du Christ. Même si le texte serait mieux indiqué pour la miniature de

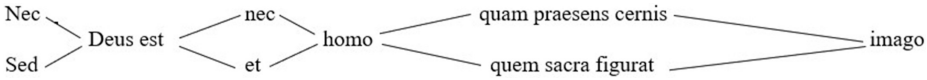
45 *Maria ad Angelum*, inc. : *Me Domino vovi, numquam sponsalia novi* [éd. in Green *et al.* (1979) I.135, No. 104].
46 *Angelus ad Mariam*, inc. : *Pax tibi virgo pi**a**, Dominum paritura Maria* [éd. in Green *et al.* (1979) I.135, No. 104].
47 Ed. in Green *et al.* (1979) I.137, No. 107.
48 *Virginis partus*, inc. : *Ad Natale Dei, de prima luce diei* [éd. in Green *et al.* (1979) I.137, No. 107].
49 *Hexametri* 5, inc. : *Pauper egendo dolet, dives per inania floret* [Walther (1959) No. 13860; éd. in Green *et al.* (1979) II.348, No. 733].
50 *Epitaphium crucis in qua imago Christi pendet*, inc. : *Rex Iudeorum pro crimine pendet eorum* [Walther (1959) No. 11685, No. 16748, cf. No. 8051; éd. in Green *et al.* (1979) II.262, No. 516].
51 Paris, Bibliothèque Nationale de France, n.a.fr. 6045, 381–382.

la Crucifixion, tous les hexamètres pourraient présenter une certaine cohésion. Ils sont au nombre de sept, un chiffre fort symbolique, surtout dans le récit de la Passion. Et pourtant, d'autres aspects du poème laissent penser à une composition de différents morceaux.

Excepté l'*Hortus*, aucun témoin ne transmet l'*Epitaphium* tout entier. Les vers 2-3, qui commencent avec l'hexamètre *Nec Deus est nec homo praesens quam cernis imago*, d'après une tradition manuscrite très limitée, ont paru, sous le titre *Ad Christi crucifixi imaginem*, dans les déjà mentionnés *Hildeberti Cenomanensis Episcopi Opera Omnia*[52] et dans les *Inscriptiones Christianae* du volume CLXXI de la *Patrologia Latina*.[53] Encore une fois, on a cru identifier la voix d'Hildebert du Mans. Une telle tentation est tout à fait trompeuse dans ce cas.[54] D'autre part, l'édition la plus récente du distique l'attribue également à un autre grand auteur de la Loire : Baudri de Bourgueil.[55]

Les quatre mêmes vers finals, c'est-à-dire à partir de *Rex obit antiquus, flet mater, plorat amicus*, qui constituent la véritable inscription de l'image de l'*Hortus*, ont une tradition à part dans le manuscrit du XIIe siècle Vaticanus Reginense Latinus 235.

Mais l'argument le plus solide pour diviser le poème en trois parties est la métrique et, en particulier, la rime. Le premier hexamètre, *Rex Iudeorum pro crimine pendet eorum*, est une versification partielle du célèbre titre de la sainte croix : sa nature léonine parfaitement dissyllabique n'appartient pas au reste du poème. Les vers 2-3 montrent une évidente épanalepse, surtout pour la clausule commune *imago* que le manuscrit Vaticanus Reginense Latinus 1578 du XIe ou du XIIe siècle souligne graphiquement au f. 46^r^ :



Enfin, les quatre derniers hexamètres déjà mentionnés ont une structure rimique plutôt incertaine : seuls les vers 4-5 montrent des consonnances internes, mais pour la plupart de type monosyllabique. En fait, la cohésion du morceau consiste en une architecture grammaticale édifiée encore sur la base du chiffre symbolique 7 : on retrouve 7 *cola* syntactiques dans les vers 4-5 et une succession de 7 sujets dans les vers 6-7.

Une telle mosaïque versifiée n'est pas loin de l'ensemble poétique déjà considéré pour l'image de la *rota Fortunae*, sauf que, dans ce cas, la cohésion entre les parties est mineure, pas seulement pour le sens. En effet, après 3 distiques élégiaques, le der-

52 D'après le manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 1249 [olim Colbert 6101] : Beaugendre (1708) 1351, No. LXXXVI [réimprimé dans : Migne (1854) 1426, No. LXXXVI, sous le titre *Ad Christi crucifixi imaginem*]. Pour d'autres manuscrits, cf. Walther (1959) No. 11685.

53 D'après le manuscrit, détruit pendant la Seconde Guerre Mondiale, Tours Bibliothèque Municipale 890 : Migne (1854) 1283, No. XXXII, sous le titre *Ubi Christi pingitur imago*.

54 Wilmart (1936) 8.

55 Tilliette (1998–2002) I.132, No. 125.

nier couple, inc. *Quod Fortuna fidem non servat circulus idem*, inscrit dans la même miniature, est très différent par sa structure hexamétrique et léonine dissyllabique.

5. Comme on l'a déjà vu, l'hexamètre léonin à la rime de deux syllabes est, certes, la formulation la plus fréquente. Un autre exemple est présent dans une des images allégoriques des Vices : il s'agit de figures armées à l'assaut des Vertus avec des vêtements féminins sous les armures. À côté de la miniature de la Colère, définie comme *principale Vicium*, on lisait aussi le couple de vers : *Frangitur ira gravis ubi fit responsio suavis.* / *Et furor accrescit ubi durus sermo tumescit*.[56]

La Psychomachie est aussi le schéma interprétatif des dessins au trait d'un monstre cynocéphale et d'un être à tête d'oiseau qui sont accompagnés de vers tout à fait différents. À cause des acrobaties poétiques, Joseph Walter a proposé comme auteur Hildebert.[57] Encore une fois, il s'agit d'un écho fautif de la Loire : le célèbre évêque du Mans naquit en 1056, alors que Gérard Camès a reconnu le prototype de la tradition des textes et des images dans un manuscrit de Munich : le Clm 18158, copié à Tegernsee au début du XIe siècle.[58] Un poète anonyme, probablement un moine très cultivé, a décrit l'homme déchu comme une créature monstrueuse : elle lutte contre les vices transformés en animaux dont les parties sont représentées dans les croquis.

Les deux petits poèmes ont la structure des *versus rapportati*, c'est-à-dire des vers où les mots ont aussi une correspondance verticale. Comme dans les mots croisés, il est donc possible la lecture ordinaire, en horizontale, mais aussi une lecture en colonne. À ce propos, dans le premier texte, inc. *Latrans, vir, cervus, equus, ales, scorpio, cattus*,[59] se distinguent encore 7 *cola* syntactiques. Les deux hexamètres sur la créature à tête d'oiseau pourraient être aussi au nombre de 3 si, à la fin, on ajoute le vers *Moribus informis homo talis adesse probaris* qui, dans le seul manuscrit de Munich, complète la série de noms associés en couples.[60] On en compte 9, un autre nombre très symbolique. En effet, il représente l'imperfection, car il lui manque une unité pour arriver à la plénitude du chiffre dix.

Il n'est pas impossible de construire des vers de ce type avec la rime, mais, seulement le second poème a deux hexamètres léonins monosyllabiques. En général, leurs structures syntactiques sont apparues déjà assez élaborées et raffinées aux yeux d'Herrade pour les exigences allégoriques de l'*Hortus*.

56 *Hexametri leonini* 2, inc. : *Frangitur ira gravis ubi fit responsio suavis* [éd. in Green *et al.* (1979) I.191, No. 264].

57 Walter (1921).

58 Camès (1968), mais voir aussi Camès (1971) et Camès (1976).

59 *Hexametri rapportati* 3, inc. : *Latrans vir cervus equus ales scorpio cattus* [éd. in Green *et al.* (1979) I.221, No. 339].

60 *Hexametri rapportati* 2 (*sive* 3), inc. : *Bos lepus ales equus homo serpens pavo leo grus* [éd. in Green *et al.* (1979) I.221, No. 339].

Avant ces deux images et les vers qui l'accompagnent, on trouve la miniature du *Microcosmus*, l'homme entouré des quatre éléments de l'univers dont il est la synthèse (Fig. 1).

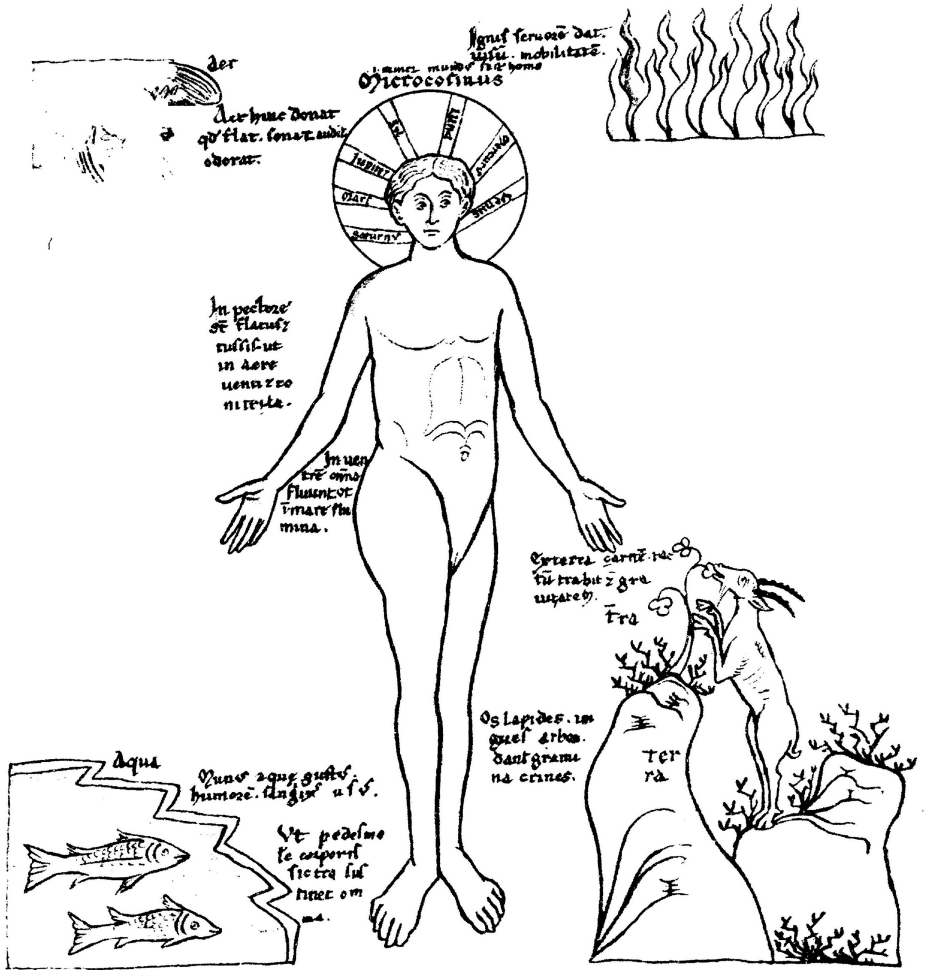


Fig. 1: *Microcosmus*, éd. in Green *et al*. (1979) II.30, fig. 14.

Aucun répertoire n'a reconnu la présence des cinq vers entre les inscriptions en prose sur la page dessinée. Il s'agit d'hexamètres léonins à la rime monosyllabique :[61]

61 *Hexametri leonini* 5 [éd. in Green *et al.* (1979) I.96, No. 14].

Aer huic donat quod flat, sonat, audit, odorat.
Ignis fervorem dat visum, mobilitatem.
Munus aque, gustus humorum, sanguis usus[62]
Ex terra carnem tactum trahit et gravitatem.
Os lapides ungues arbos dant gramina, crines.

Pour conclure, il ne reste qu'à prendre en considération les vers à côté de l'image des sœurs du cloître d'Hohenburg (Fig. 2).

Dans un cartouche tenu par le Christ dans la miniature, on lisait quatre *hexametri leonini rapportati*, inc. *Vos quas includit, frangit, gravat, atterit, urit*,[63] où s'alternaient des rimes monosyllabiques et dissyllabiques, avec une petite imprécision au vers 3 : *Me lucem, requiem, patriam, medicamen et umbram*. Le goût évident pour l'*accumulatio verborum* se retrouve aussi dans un poème composite hexamétrique inscrit sur la croix dessinée dans la même représentation, à côté de la déjà mentionnée abbesse Rilinde, son auteur. Après le v. 1 : *O pie grex, cui celica lex, nulla doli fex*[64] de la typologie des *trinini salientes*, suivent quatre *adonici* où chaque ligne est formée de 3 dipodies dactylo-spondaïques. Tous ces vers présentent une scansion rimique très marquée où chaque *colon* métrique termine par un monosyllabe. Cela évoque peu les accords des lyres de la Loire. Cependant, il est intéressant de remarquer que, sous cet aspect tonique, le texte se révèle très proche de la versification rythmique dont la présente étude a commencé l'analyse.

Mais la véritable conclusion, et la meilleure à ce propos, ne peut qu'être réservée à la célèbre miniature et aux hexamètres qui l'accompagnent, celle de la *Congregatio religiosa temporibus Rilindis et Herradis abbatissarum in Dei servicio in Hohenburc caritative* (Fig. 3).

Il y a tout d'abord un couple d'*unisoni*, inc. *Esto nostrorum pia merces Christe laborum*,[65] avec deux syllabes identiques à la fin de chaque hémistiche et de chaque vers. Plus particulière est la formulation des vers, inc. *O nivei flores dantes virtutis odores*,[66] dans le cartouche dessiné entre les mains de l'abbesse (Fig. 4): il s'agit de vers léonins où l'auteur n'a pas renoncé à la structure dissyllabique dans la rime ou, au moins, dans l'assonance.

62 Green *et al.* (1979) I.96, No. 14, *perperam* : *Munus aque, gustus humorem, sanguis usus* [cf. l'inscription du dessin du *Microsmus* in Green *et al.* (1979) II.29, No. 14].
63 *Hexametri leonini rapportati* 4 inc. : *Vos quas includit, frangit, gravat, atterit, urit* [éd. in Green *et al.* (1979) I.226, No. 345].
64 *Rilindis venerabilis Hohenburgensis congregationi*, inc. : *O pie grex, cui celica lex, nulla doli fex* [éd. in Green *et al.* (1979) I.226, No. 345].
65 *Hexametri unisoni* 2 inc. : *Esto nostrorum pia merces Christe laborum* [éd. in Green *et al.* (1979) I.227, No. 346].
66 *Hexametri leonini* 4 inc. : *O nivei flores dantes virtutis odores* [éd. in Green *et al.* (1979) I.227, No. 346].

Fig. 2: Cloître de Hohenbourg, 1 : fondation, éd. in Green *et al.* (1979) II.504, fig. 345.

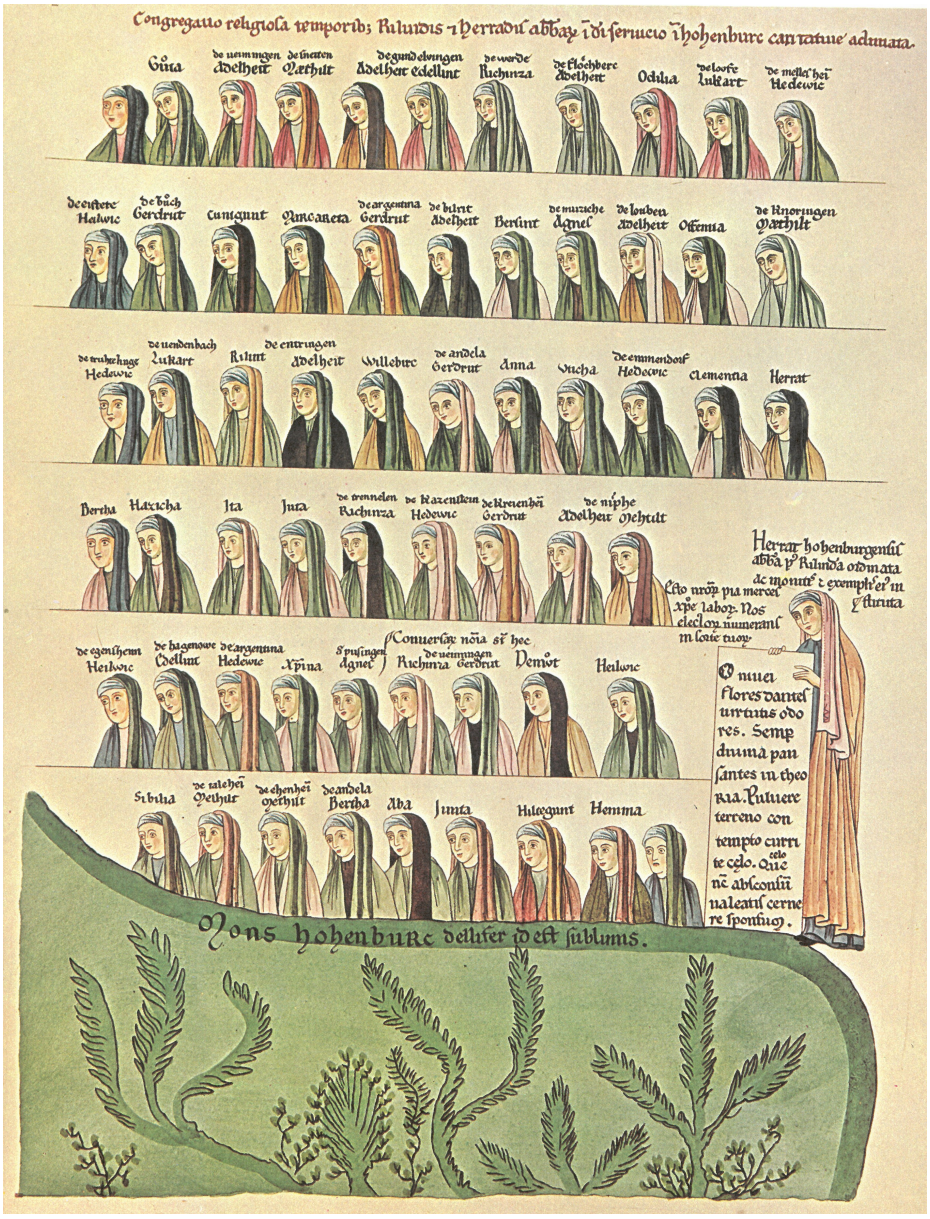


Fig. 3: Cloître de Hohenbourg, 2 : congrégation, éd. in Green *et al.* (1979) II.505, fig. 346.

Fig. 4 : Herrade de Hohenbourg (détail de la fig. 3), éd. in Green *et al.* (1979) II.505, fig. 346.

Conclusion

Comme conclusion générale, on peut remarquer que les vingt-six brefs poèmes des images de l'*Hortus deliciarum* ne semblent pas correspondre à une simple raison didactique ou mnémonique. Très souvent, rien n'est à remémorer : comme on l'a vu tout à l'heure, ces inscriptions veulent plutôt faire des louanges ou des exhortations. Le choix de les mettre en vers, à côté des précieuses miniatures malheureusement perdues dans le manuscrit original, ne semble avoir qu'une exigence esthétique. La sélection de l'abbesse montre sa préférence pour une versification dite « médiévale » en métricologie. C'est, en particulier, la rime ou des structures strophiques très marquées qui embellissent et surtout unifient l'ensemble de tous ces poèmes quantitatifs ou métriques. Mais cet aspect ne suffit pas pour attribuer ces petits bijoux littéraires à la plume d'un des grands auteurs de la Loire. La voix que d'illustres médiévistes ont cru entendre dans l'encyclopédie d'Herrade n'était qu'un écho fautif, comme le chant des Sirènes d'Ulysse.

Bibliographie

Aubert/Hendrickx (1990–1993): Roger Aubert et Jean-Pierre Hendrickx (eds.), *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* XXIV/138-143 *Herlet-Hubert, et Supplément au tome vingt-quatre*, Paris.

Autenrieth (1971): Johanne Autenrieth, "Einige Bemerkungen zu den Gedichten im *Hortus deliciarum* Herrads von Landsberg", in: Johanne Autenrieth und Franz Brunhölzl (eds.), *Festschrift Bernhard Bischoff. Zu seinem 65. Geburtstag dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern*, Stuttgart, 307–321.

Bastard (1832–1869): Auguste de Bastard d'Estang, *Peintures et ornements des manuscrits, classés dans un ordre chronologique, pour servir à l'histoire du dessin depuis le quatrième siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du seizième*, voll. 8, Paris.

Beaugendre (1708): Antonius Beaugendre [Antoine Beaugendre], *Venerabilis Hildeberti primo Cenomanensis episcopi deinde Turonensis archiepiscopi opera omnia tam edita quam inedita. Accesserunt Marbodi Redonensis episcopi, ipsius Hildeberti supparis opuscula quae hactenus edita*, Paris.

Burghardt (2004): Rüdiger Burghardt, *Der Odilienberg* II *Herrad von Landsberg*, Berlin.

Camès (1968): Gérard Camès, "À propos de deux monstres dans l'*Hortus deliciarum*", in: *Cahiers de civilisation médiévale* 11, 587–603.

Camès (1971): Gérard Camès, *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leiden.

Camès (1976) : Gérard Camès, "La création des animaux dans l'Hortus Deliciarum", in: *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge* 25, 131–142.

Classen (2006): Albrecht Classen, "Herrad von Hohenburg (fl. late 12th c.)", in: Richard Kenneth Emmerson and Sandra Clayton-Emmerson (eds.), *Key Figures in Medieval Europe*, New York, 327–328.

Curschmann (1986): Michael Curschmann, "Herrad von Hohenburg (Landsberg)", in: Gerhard Krause und Gerhard Müller (eds.), *Theologische Realenzyklopädie* XV *Heinrich II.-Ibsen (Henrik)*, Berlin-New York, 162–164.

D'Angelo (1992): Edoardo D'Angelo, *Indagini sulla tecnica versificatoria nell'esametro del "Waltharius"*, Catania.

Dreves (1899): Guido Maria Dreves, *Herrad von Landsperg*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 23, 632–648

Drexler (1967): Hans Drexler, *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt.

Duckworth (1964): George E. Duckworth, "Variety and Repetition in Vergil's Hexameters", in: *Transactions of the American Philological Association* 95, 9–65.

Duckworth (1966): George E. Duckworth, "Studies in Latin Hexameter Poetry", in: *Transactions of the American Philological Association* 97, 67–113.

Engelhardt (1818): Christian Moritz Engelhardt, *Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg, oder St. Odilien im Elsass, im zwölften Jahrhundert und ihr Werk* : Hortus deliciarum, *ein Beytrag zur Geschichte der Wissenschaften, Litteratur, Kunst, Kleidung, Waffen und Sitten des Mittelalters*, Stuttgart et Tübingen.

Getty (1963): Robert J. Getty, « Classical Latin Metre and Prosody 1935–1962 », in *Lustrum* 8, 103–160.

Green *et al.* (1979): Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff and Michael Curschmann (eds.), Thomas Julian Brown and Kenneth Levy (*adiuv.*), Herrad of Hohenburg, *Hortus deliciarum* I *Commentary* II *Reconstruction,* voll. 2, London-Leiden.

Klopsch (1972): Paul Klopsch, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt.

Lefèvre (1937) : Yves Lefèvre, « Herrade de Landsberg, abbesse, †1195 », in : Marcel Viller, Ferdinand Cavallera, Joseph de Guibert et André Rayez (eds.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire* VII/1 *Haakman – Hypocrisie*, Paris, 366–369.

Migne (1854): Jacques-Paul Migne (ed.), Jean-Jacques Bourassé (cur.), *Patrologia Latina* CLXXI, Paris [1893^2].

Nougaret (1946): Louis Nougaret, "Les fins d'hexamètre et l'accent", in: *Revue des études latines* 24, 261–271.

O'Neill (1940): Eugene O'Neill, "Word-Accents and Final Syllabes in Latin Verse", in: *Transactions of the American Philological Association* 71, 335–359.

Orlandi (1985): Giovanni Orlandi, "Metrica 'medievale' e metrica 'antichizzante' nella commedia elegiaca: la tecnica versificatoria del *Miles gloriosus* e della *Lidia*", in: Roberto Cardini, Eugenio Garin, Lucia Cesarini Martinelli e Giovanni Pascucci (eds.), *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa* I, Roma, 1–16 [*reimpr*. in: Orlandi (2008) 331–343].

Orlandi (1988): Giovanni Orlandi, "Caratteri della versificazione dattilica", in: Claudio Leonardi e Enrico Menestò (eds.), *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*. Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini, in onore e memoria di Ezio Franceschini. Trento e Rovereto, 3–5 ottobre 1985, Perugia – Firenze, 151–167 [*reimpr*. in: Orlandi (2008) 345–359].

Orlandi (2002): Giovanni Orlandi, "The Hexameter in the *Aetas Horatiana*", in: Michael W. Herren, Christopher James McDonough and Ross G. Arthur (eds.), *Latin Culture in the Eleventh Century.* Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies. Cambridge, September 9–12 1998 II, Turnhout, 240–257 [*reimpr*. in: Orlandi (2008) 373–387].

Orlandi (2008): Giovanni Orlandi, *Scritti di filologia mediolatina*, Firenze.

Platnauer (1951): Maurice Platnauer, *Latin Elegiac Verse. A Study of the Metrical Usages of Tibullus*, *Propertius and Ovid*, Cambridge.

Scott (1969): Alexander Brian Scott (ed.), Hildebertus Cenomannensis episcopus, *Carmina minora*, Leipzig [München 2001^2].

Stoppacci (2018): Patrizia Stoppacci, "Herradis Hohenburgensis abbatissa n. 1125/1130, m. 1195/1196", in: Michael Lapidge, Silvia Nocentini e Francesco Santi (eds.), *C.A.L.M.A. Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500–1500)* VI/1, Firenze, 12–13.

Tilliette (1998–2002): Jean-Yves Tilliette (ed.), Baudri de Bourgueil, *Poèmes – Carmina*, voll. 2, Paris.

Wackernagel (1848): Wilhelm Wackernagel, "Das Glücksrad und die Kugel des Glücks", in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 6, 134–149.

Walter (1921): Joseph Walter, "Quelques miniatures inédites de l'*Hortus deliciarum*", in: *Cahiers d'archéologie et d'histoire d'Alsace* 12, 1292–1301.

Walther (1959): Hans Walther, *Initia Carminum ac versuum Medii Aevi posterioris Latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen*, Göttingen.

Wey (2016): Jean-Claude Wey (ed.), Victor Beyer (pref.), Herrade de Hohenbourg, *Hortus deliciarum. Le jardin des délices*, Barr.

Wilmart (1936) : André Wilmart, "Le florilège de Saint-Gatien. Contribution à l'étude des poèmes d'Hildebert et de Marbode", in: *Revue Bénédectine* 48, 3–40, 147–81, 235–58.

Wilmart (1937): André Wilmart, "Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville", in: *Revue bénédictine* 49, 136–165, 322–363.

Béatrice Louys

Trinité et *Sein d'Abraham* : deux images allégoriques et poétiques de l'*Hortus deliciarum*

1 Introduction

Composé entre 1175 et 1185, l'*Hortus deliciarum* reste la première encyclopédie constituée dans un milieu féminin. La part des femmes dévotes est impressionnante dans l'Alsace de l'époque. Dans ce foisonnement religieux et intellectuel, il n'est pas étonnant que des abbesses lettrées aient eu l'idée, le courage et la capacité de mettre sur pied une telle encyclopédie pour l'instruction de leurs moniales. On voit que le manuscrit, reconstitué à de nombreuses reprises depuis sa malheureuse destruction en 1870, utilise textes et images de manière optimale. Effets poétiques des textes, illustrations allégoriques des images se complètent de manière heureuse, afin de délivrer le message ultime, l'amour de Dieu, tout en préservant la part de mystère nécessaire à toute dévotion. C'est là que l'on peut évoquer l'Art poétique d'Horace, la comparaison « *ut pictura poesis* » dont Plutarque fera une correspondance des arts « la poésie est une peinture parlante, la peinture une poésie muette ». Entre narration du texte et instantané de l'image, temporalité et espace, l'idée était surtout à cette époque de mettre en avant l'art du poète.

Une première partie fera un état des lieux de l'allégorie chrétienne dans les images. Puis, nous verrons comme exemples deux miniatures au sein de l'*Hortus* qui figurent l'association de symboles dans une forme corporelle: tout d'abord, *La Trinité,* puis *Le sein d'Abraham*. Je vais parler de la Trinité en premier pour deux raisons:

– dans l'*Hortus*, la *Trinité* se trouve au début du manuscrit au folio 8^{r}, tandis que le *Sein d'Abraham* est situé vers la fin au folio 263^{v};
– cette succession se comprend à partir de l'évolution historique et formelle de l'image, allant d'un Dieu christomorphique, qui se différencie et prend de l'âge au fur et à mesure des représentations, en passant par la figure d'Abraham.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-017

2 L'Allégorie chrétienne

2.1 Nicée II – Constantinople IV

Rappelons tout d'abord que le concile œcuménique de Nicée II en 787[1], a justifié l'image, si:

> en voyant une forme humaine dans une image chrétienne, la première question qu'on se pose est "Qui est cette personne ?" à cause du lien entre l'image-objet d'art, le *typos*, et la personne représentée, le *prototypos*. Si le lien *typos-prototypos* n'existe pas parce que le *prototypos* n'existe pas, l'objet d'art n'est pas une image véritable, selon la pensée du Concile.[2]

En conséquence, les représentations du Christ, de la Vierge, des apôtres, des saints et des anges sont admises. Un siècle plus tard, le concile de Constantinople IV, qui a lieu de 869 à 870, insiste sur l'importance pédagogique des images et de leurs couleurs: « En effet, ce qui est dit par les mots, l'image nous l'annonce et nous le fait voir par des couleurs ».[3] Avec le Gothique, la notion de personne comme *prototypos* s'étend jusqu'aux Personnes de la Trinité. Apparaissent des allégories de la Trinité sous diverses formes, notamment, à partir du XIIe siècle, la *Trinité triandrique*, dont nous verrons un exemple, la *Trinité du Psautier* et le *Trône de Grâce*. À noter qu'on ne parle d'allégorie *stricto sensu* pour les images qu'à partir du XVIIe siècle, ce qui ne l'empêche pas d'exister auparavant. L'allégorie est une figure de style mettant ensemble des symboles séparés en créant une nouvelle alliance, quel que soit le support utilisé (texte, image, jeu théâtral, etc.).

> Forgé par la rhétorique classique, le terme "allégorie" (du grec *allegoria*) désigne un procédé par lequel on exprime quelque chose, le plus souvent une idée abstraite, sous la forme de quelque chose d'autre. Transposé dans le domaine des arts, il renvoie à un type de représentation destiné à rendre visible l'invisible . . .[4]

1 Ce concile avait pour objectif de mettre un terme au conflit politico-religieux provoqué par l'iconoclasme. Le concile a affirmé la nécessité de vénérer les images et les reliques: l'honneur n'est pas rendu aux images, ni aux reliques mais, à travers elles, à la personne qu'elles représentent. https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/435253 (consulté le 16.12.2022). « Le deuxième concile de Nicée constitue un point d'achèvement de la christologie patristique prolongée dans le haut moyen âge. C'est aussi le dernier concile œcuménique reconnu conjointement par l'Occident et l'Orient, le septième concile œcuménique et le dernier de la tradition commune du Catholicisme et de l'Orthodoxie. », in Gilles Emery, *L'image du Christ: le concile de Nicée II*, p. 1. https://doc.rero.ch/record/208810/files/emery.nicee.ii.pdf (consulté le 16.12.2022).

2 Bigham (2016) 28–29.

3 Alberigo (1994): Constantinople IV, in: *Les Conciles Œcuméniques*, tome II-1: *Les Décrets de Nicée I à Latran V*, sous la dir. de Guiseppe Alberigo, Paris, 371.

4 Elsig (2008): Frédéric Elsig, *L'allégorie dans l'histoire de l'art*: https://www.universalis.fr/encyclopedie/allegorie (consulté le 13.12.2022).

Pour qu'il y ait allégorie, il faut abstraire suffisamment les symboles rassemblés afin qu'ils deviennent compatibles entre eux, mais, l'allégorie chrétienne reste modérée dans ce polissage des symboles. Elle n'est pas aussi abstraite que les allégories gréco-romaines habituelles, car elle reste foncièrement liée à la notion de « personne ». Pour les images religieuses chrétiennes, il faut éviter de ne parler d'allégorie que lorsqu'il y a un *archétypos* abstrait comme, par exemple dans l'*Hortus*, les muses au folio 31, les arts libéraux au folio 32, ainsi que le combat des vices et des vertus, le Cycle de la Psychomachie des folios 199^{v} à 203^{v}.[5] Avec la mise en avant de la notion de personne, il existe bel et bien une allégorie « chrétienne ».

2.2 L'Hortus deliciarum (v. 1175 – 1185)

> L'H*ortus deliciarum* était une compilation de textes savants ornés d'images peintes, destinée à l'enseignement religieux et spirituel des moniales de Hohenbourg. On y trouvait des passages de la Bible, des extraits théologiques des Pères de l'Église et d'auteurs contemporains d'Herrade. Une partie du manuscrit était également consacrée aux sciences comme l'astronomie. Un calendrier, un poème computique et une liste des papes étaient placés à la fin de l'ouvrage. Outre les textes éclectiques et les pièces poétiques que renfermait l'*Hortus*, ce sont ses très belles miniatures qui en faisaient une œuvre précieuse, jalousement gardée par les différentes communautés religieuses qui l'ont possédée jusqu'au XVIIIe siècle, avant qu'il ne soit confisqué par l'État à la Révolution et déposé à la Bibliothèque de Strasbourg en 1803. L'*Hortus deliciarum* devient alors un objet de curiosité, étudié de près par plusieurs savants, et consulté avec intérêt par les visiteurs de passage dans la capitale alsacienne. Bien que le manuscrit ait échappé aux multiples incendies qui ont ravagé Hohenbourg, et à toute autre perte ou vol pendant près de sept siècles, il n'a malheureusement pas été épargné par la destruction de la Bibliothèque de Strasbourg, bombardée par l'armée prussienne dans la nuit du 24 au 25 août 1870. Cette perte considérable a profondément marqué tous les amateurs d'art et d'histoire qui avaient eu la chance de parcourir l'ouvrage. Par chance, les textes et les miniatures de l'*Hortus* ont fait l'objet de nombreuses copies au cours du XIXe siècle, dont certaines ont même été publiées et mises en couleurs d'après l'œuvre originale. La première reconstitution de ces miniatures, réalisée à partir des calques conservés à Strasbourg, Paris et Berlin, est publiée entre 1879 et 1899. D'autres éditions paraissent au cours des décennies suivantes, jusqu'à la plus récente, achevée en 1987.
>
> Ces publications s'appuient sur l'identification et la reproduction des calques dessinés d'après les miniatures de l'*Hortus deliciarum* à partir de 1812, et d'autres copies de seconde main, dont certaines ont été réalisées quelques années après la destruction du manuscrit. On y trouve également les reproductions imprimées de ces images, comme celles de Christian Engelhardt (1818) et du comte Auguste de Bastard (1839–1848).[6]

On comprend que les reconstitutions des feuillets du manuscrit soient tributaires de la fidélité des différentes copies et calques qui ont été effectués avant la destruction

5 Cames (1971).

6 Guglielmi (2016) vol. 1, 1.

du manuscrit, notamment par Christian Engelhardt au début du XIXe siècle (vers 1818), mais aussi après sa destruction, par Keller vers 1879.

> Jusqu'au feuillet 263, l'*Hortus deliciarum* se présente comme un ensemble homogène, où alternent textes et miniatures. Les cinquante derniers feuillets livrent au contraire des textes beaucoup plus longs, répartis en trois séries qui contiennent respectivement de larges extraits des *Sentences* de Pierre Lombard (fol. 264–294), des passages des Pseudo-Clémentines (fol. 295–308v) et un petit traité relatif à la discipline ecclésiastique. A une liste des papes succèdent quelques textes et tableaux d'intérêt computique, et le manuscrit prend fin, après la miniature de la fondation du monastère et de la communauté à l'époque d'Herrade, avec deux pièces poétiques célébrant le Hohenbourg et une double invitation au mépris du monde. On ne relève aucun *explicit*.[7]

2.3 Les deux illustrations allégoriques et poétiques

À partir de ces deux exemples, la *Trinité* (fol. 8^r^/1 ; Fig. 1) et le *Sein d'Abraham* (fol. 263^v^ ; Fig. 3), l'idée est de faire remarquer l'effet poétique que l'on retrouve également dans l'illustration allégorique. Il s'agit de mettre en lumière les ressemblances entre l'image allégorique et la poésie, notamment dans la manière de créer et l'intention cachée qui reste souvent obscure, même pour le créateur lui-même, qu'il soit commanditaire, peintre, sculpteur, enlumineur ou poète.

En ce siècle d'économie florissante, d'augmentation de la démographie et de développement des villes, il y a une intériorisation de la pensée, en même temps que la poursuite des actions guerrières (tournées vers l'extérieur) des croisades et autres combats de clans ou de familles aristocratiques. Comme dans le mariage (alliance de deux familles – contexte –, mais aussi de deux cœurs – intertexte), les relations se perçoivent par un décorum, mais aussi au plus profond de l'âme individuelle. Ainsi en est-il de l'amour courtois,[8] qui délaisse pour un temps la seule représentation théâtrale devant la cheminée des châteaux pour se vivre intensément dans l'intimité d'une lecture poétique. La poésie est déclamée, mais elle met aussi l'accent sur l'intertexte par ses rythmes, ses rimes, ses redondances, ses recherches de sonorités harmonieuses et répétitives, ses règles de construction et ses sous-entendus qui laissent planer une part de mystère. De même l'illustration allégorique associe les symboles pour les rendre plus opérants et augmenter les liens internes à l'intérieur d'un cadre narratif. Ce que la poésie est au texte, l'allégorie l'est à l'image, avec ses associations de symboles, ses répétitions, ses relations, ses couleurs, etc. Comme pour la poésie chrétienne, l'illustration allégorique chrétienne, c'est la conjonction de l'économie du salut et de la périchorèse, de l'*ad extra*/*ad intra*, du contexte et de l'intertexte dans une nouvelle métaphore, avec cette singularité de la persistance nécessaire du lien entre *typos* et *prototypos*.

7 Bischoff (1979): Christine Bischoff, « Chapter IV. Le texte », 37–38, dans: Green *et al.* (1979) 37–61.
8 Boquet/Piroska (2015) chapitre V.

3 La Trinité

3.1 La Trinité triandrique parmi toutes les autres représentations de la Trinité

Parmi les diverses représentations de la Trinité qui émergent entre le IXe et le XIIIe siècle, il est trois types iconographiques qui auront du succès: le *Trône de Grâce* (avec le Père tenant le Crucifié devant lui),[9] la *Trinité du Psautier* (avec le Fils assis à la droite du Père, selon le premier verset du Psaume 109, d'où son nom)[10] et la *Trinité triandrique*, type de notre image. Cette dernière peut être mise en lien avec l'épisode d'Abraham et de ses trois visiteurs dans Gn 18, considéré comme une préfiguration de la Trinité. Pour vous montrer les similitudes, mettons côte à côte un détail des mosaïques du VIe siècle de Saint-Vital à Ravenne, reprenant l'histoire d'Abraham,[11] avec une miniature de la fin du XIVe siècle. Ce feuillet, représentant la Trinité dans une initiale B, a été découpé à partir d'un Graduel perdu, car vraisemblablement disséminé.[12] A plusieurs siècles d'intervalle, du VIe au XIVe, on peut s'étonner du parti pris dans la figuration de trois personnes absolument identiques, ou presque identiques, comme c'est le cas dans notre image. Ce sera encore le cas plus tard, par exemple dans une miniature de Jean Fouquet au début du XVe siècle.[13]

3.2 La Trinité dans l'Hortus deliciarum

Où se situe-t 'elle ? « Une quinzaine de textes empruntés à Rupert de Deutz, Pierre Lombard, le pseudo-Augustin et Honorius Augustodunensis définissent la Trinité (fol.

9 Attesté dès le XIIe siècle, le type iconographique du *Trône de Grâce* présente une condensation de l'Ancien des Jours (Dn 7.9), du Christ en croix et de la colombe. « Je continuai à regarder: des trônes furent disposés, et un Vieillard prit place; son habit était blanc comme la neige, et les cheveux de sa tête, comme de la laine immaculée ; son trône était fait de flammes de feu, avec des roues de feu ardent. » (Dn 7.9).

10 Ps 109.1: « Oracle du Seigneur à mon seigneur : "Siège à ma droite, et je ferai de tes ennemis le marchepied de ton trône." ». Ce verset sera repris dans Mt 22.44.

11 *L'hospitalité d'Abraham*, *Le sacrifice d'Isaac*, mosaïques, VIe siècle, Basilique Saint-Vital, Ravenne. https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/4159-hospitalite-dabraham-sacrifice-disaac-ravenne-san-vitale (consulté le 14.12.2022).

12 Maître du Codex Rossiano (actif v. 1380–1400), *Graduel* (perdu), v. 1387, ms. *The Trinity*, Initiale B (Cote 1975.1.2476), 26.8 x 25.5 cm, Monastère olivétain de San Miniato al Monte, Florence / The Metropolitan Museum of Art, New-York. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461298 (consulté le 14.12.2022).

13 Jean Fouquet (v. 1420–1477/81), *La Trinité et tous les saints* (Pl. 8), miniature, 16,5 x 12 cm, in *Heures d'Étienne Chevalier* (démembré au XVIIIe siècle), v. 1452–1460, ms 71 (lat. sur parchemin), 21 x 14,8 cm, Musée Condé, Chantilly. http://expositions.bnf.fr/fouquet/grand/f113.htm (consulté le 14.12.2022).

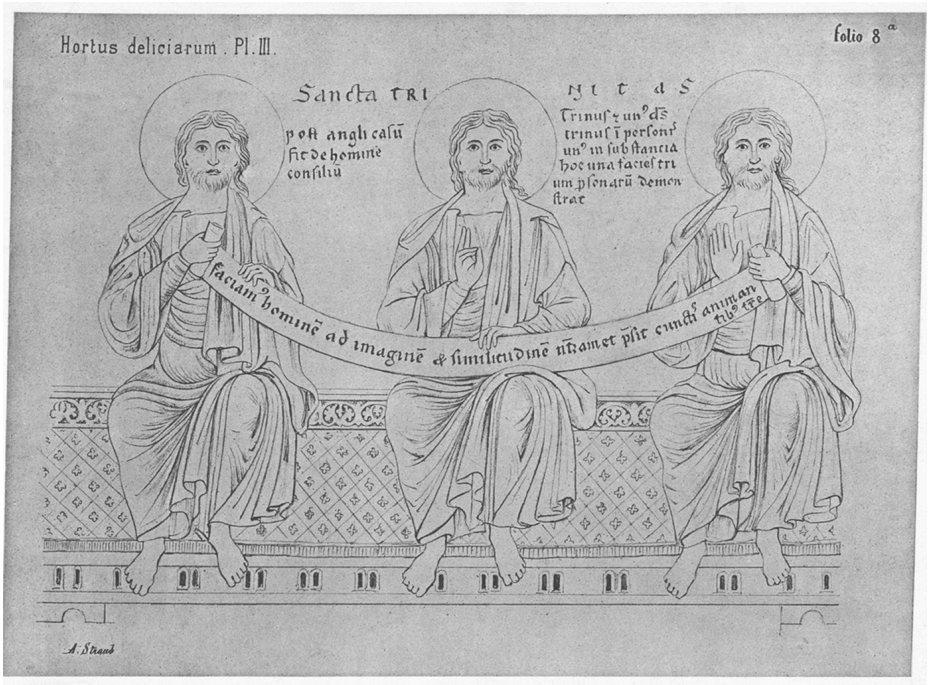


Fig. 1: *Trinité* (Pl. III, fol. 8^{r}/1), miniature mi-page haute. Dans: Straub et Keller, *Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum*, Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, Strasbourg, 1879–1899 (Bibliothèque des Arts, Université de Strasbourg). © Licence ouverte "Bibliothèque numérique patrimoniale de l'Université de Strasbourg".

4–7). »[14] Vient ensuite cette miniature, qui est une *Trinité triandrique*, Trinité créatrice « dont c'est l'une des premières occurrences occidentales [. . .] relevant [. . .] d' « un art très personnel et novateur » [. . .] ».[15] On peut parler d' « une transposition stylistique dans l'esprit occidental (*eine stilistische Umsetzung in abendländischem Geist*) ».[16] Dans un contexte de Conseil de la création de l'homme, elle est précédée par la création des anges, Lucifer et son histoire (dans sa gloire, révolte et chute), et suivie par la Création des corps lumineux, de l'air et de l'eau et des animaux. À noter que le bénédictin allemand Rupert de Deutz, auteur d'un livre sur la Trinité, est souvent cité dans l'*Hortus*.[17] Comme le sont l'*Elucidarium*, le *Speculum ecclesiae* et la *Gemma animae* d'Honorius Augustodunensis:

14 Bischoff (1979): Christine Bischoff, « Chapter IV. Le texte », 38, dans Green *et al.* (1979) 37–61.
15 Boespflug (1997) 101.
16 Gillen (1931) 50.
17 Boespflug (1997) 113.

> La tendance d'Honorius à transposer des notions théologiques sur un plan visuel, son goût pour l'allégorie, la clarté et la simplicité de son style, sont autant d'éléments qui expliquent la place considérable que tiennent dans l'*Hortus* trois de ses oeuvres les plus diffusées.[18]

Cette *Sainte Trinité tenant conseil* (selon Straub et Keller, « Après la chute de l'ange, la sainte Trinité, dit Herrade, tient conseil au sujet de la création de l'homme. »)[19] présente trois personnes quasi identiques, assises à intervalle régulier sur un même banc ressemblant plutôt à un décor mural n'ayant aucune profondeur. Ils ne se touchent pas et ont une posture strictement frontale. Christomorphiques, les trois personnages semblables, nimbés et portant une chevelure mi-longue et une courte barbe, sont pareillement vêtus d'une robe recouverte d'une draperie enroulée depuis les épaules jusqu'aux jambes, en passant par la taille, ne laissant apparaitre que les mains et les pieds nus. C'est à ce niveau-là que l'on voit quelques petites différences:

– premièrement, les mains des trois figures tiennent un phylactère sur lequel est écrit « *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram et praesit cunctis animantibus terre* ».[20] Celui de gauche tient l'extrémité enroulée du phylactère dans sa main droite, tout en le retenant de sa main gauche. Celui du milieu le tient de la même façon avec sa main gauche, tout en faisant un geste de bénédiction de sa main droite, dite *benedictio graeca*. Quant au personnage de droite, il tient fermement l'autre extrémité du phylactère de la main gauche, en effectuant une bénédiction de la main droite, paume ouverte.
– deuxièmement, les pieds nus écartés absolument identiques présentent sur certaines copies une différence infime, mais néanmoins significative. En effet, sur certains documents qui nous sont parvenus, les deux pieds nus du personnage central (et uniquement lui) montrent la présence de stigmates en forme de petites croix. Aussi bien le geste de bénédiction que la présence de ces stigmates placent la personne du Christ au centre de la composition. Au vu de cette légère différenciation des trois personnes dans cette *Trinité triandrique*, on peut se demander pourquoi il est besoin de les différencier, même légèrement. Jouons le jeu: admettons que le personnage central soit le Christ (stigmates, bénédiction trinitaire), où est le Père ? À senestre vraisemblablement, en nous rappelant le premier verset du Psaume 109 et en notant la bénédiction pastorale. Resterait celui de gauche, qui serait l'Esprit Saint, la figure la plus simple qui ne salue pas. On observe donc un léger glissement vers trois personnes différentes.

18 Bischoff (1979): Christine Bischoff, « Chapter IV. Le texte », 49, dans Green *et al.* (1979) 37–61.

19 Straub/Keller (1879–1899) Première table, IX.

20 « Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance et qu'il soit à la tête de tous les êtres vivants de la terre. », version raccourcie de Gn 1.26: « Dieu dit: « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'il soumette les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toute la terre et toutes les petites bêtes qui remuent sur la terre ! ».

D'après les reconstitutions, la représentation de la *Trinité* se trouvait au début du manuscrit (fol. 8r/1), au-dessus d'une représentation de la séparation du ciel et des eaux (fol. 8r/2). Les deux miniatures se partagent le folio à grandeur égale. Selon les travaux d'Agnès Guglielmi,[21] différentes copies et calques de cette miniature se trouvent dans la collection d'Auguste de Bastard,[22] mais aussi à Strasbourg à la Bibliothèque du Grand Séminaire[23] et à l'Œuvre Notre-Dame.[24] Ce qui est troublant, ce sont les différences dans ces copies, par exemple au sujet de la présence ou pas de stigmates au niveau des pieds de la personne centrale de cette Trinité, comme de la présence ou pas de textes entre les trois têtes des personnes de la Trinité.

> Un autre détail frappant concernant la figure de la Trinité est la représentation des stigmates en forme de petites croix sur les pieds de la figure centrale. Ces marques existent aussi sur le facsimilé du comte de Bastard, et le calque attribué à Hugelin à la Bibliothèque du Grand Séminaire.[25]

On peut donc se poser des questions sur l'exactitude de ces copies, ce qui vaut également pour leur colorisation.[26] Ainsi, en est-il d'une copie de la *Trinité*, en couleurs délicates datant de 1840, donc bien avant la destruction du manuscrit, dans l'ouvrage dirigé par Auguste de Bastard.[27] Cette miniature aura une postérité, notamment dans une sculpture du tympan de l'église de la Sainte-Trinité à Caen, directement inspirée par elle.[28]

Pour étudier cette image, mon choix s'est naturellement porté sur la copie reprenant un maximum d'éléments, notamment une légende, quelques lignes figurant sous le titre « *Sancta Trinitas* », en plus du verset tronqué inscrit dans le phylactère. En effet, dans l'intervalle entre les trois têtes auréolées, se trouvent deux textes:

– à gauche: « *post ang(e)li casum fit de homine consilium* ».[29]
– à droite, « *Trinus et unus deus trinus in personis unus in substancia hoc una facies trium personarum demonstrat* ».[30] Dans la reconstruction dirigée par Rosalie Green, une dernière inscription est signalée, à savoir « *Ex sententiis Petri Lom-*

21 Guglielmi (2016) vol. 2, ill. 66, 33.
22 Bastard calques, f°7/1 (avec stigmates), f°8 (avec stigmates) – Bastard facs., Pl. III/1.
23 Keller BGS, Pl. I/3; Hugelin BGS, 2069/I, Pl. I/3 (avec stigmates); Straub, BGS, Pl. IX, X/1.
24 OND, f°2/3.
25 Guglielmi (2016) vol. 1, 60.
26 Will (1983) 99–116.
27 Bastard (1832–1869) Pl. 3.
28 *Tympan du portail occidental de l'église abbatiale de la Sainte-Trinité*, Caen, sculpture d'Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume, 1859–1862, inspirée du fol. 8r/1 de l'*Hortus deliciarum.* https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Romanesque_tympanum_-_Abbaye_aux-dames_Sainte-Trinite_Caen.jpg (consulté le 14.12.2022).
29 « après la chute de l'ange [Lucifer], [Dieu] délibère] de [créer] l'homme ».
30 « Dieu triple et unique, triple dans les personnes, unique dans la substance; c'est ce que montre le visage unique des trois personnes ».

bardi. Solus Deus, id est Trinitas, est creator rerum. Malorum autem, id est peccatorum, non est auctor Deus etcetera. »[31], ainsi que le folio 7r qui parle *De sancta Trinitate* en ces termes :

23. *Credimus sanctam Trinitatem, id est Patrem et Filium et Spiritum sanctum unum Deum omnipotentem, unius substantie, unius essentie, unius potestatis, creatorem omnium creaturarum, a quo omnia, per quem omnia, in quo omnia . . . Ergo sicut eadem sancta Trinitas inseparabilis est in substantia, ita inseparabilis est in operibus etcetera.* (Bastard 6045, 13).[32]

Ici à l'évidence, visage unique des trois personnes, mais on va retrouver, au fil de l'histoire, de plus en plus de différences dans les représentations de ces trois figures, même dans des *Trinités triandriques*, comme par exemple, au début du XVe siècle, dans une miniature du *Lectionnaire de l'office* de la Sainte-Chapelle de Bourges.[33]

3.3 Le Trône de Grâce et autres représentations de la Trinité

Comme dit précédemment, les types iconographiques de la *Trinité triandrique*, de la *Trinité du Psautier*[34] et du *Trône de Grâce*[35] auront une grande postérité dans l'art. Dans ces deux derniers types notamment, la figure humaine de Dieu se dédouble en Père et Fils. Ensuite, les traits du Père et du Fils se distinguent: de sosie, le Père devient « père ou grand-père ».[36] Quant à l'Esprit Saint, souffle, Paraclet, avocat et consolateur, son apparence dans la Trinité se maintient sous les traits de la colombe du *Baptême du Christ*, bien que parfois, il apparaisse comme un homme ou un ange. Dans la représentation de Dieu un et trine, on constate un glissement progressif des trois personnes identiques vers trois personnes différenciées: Père hiératique ou Ancien des Jours, Fils sur la croix ou déposé de croix et Esprit Saint en colombe. Et l'on pense à un autre « Ancien des Jours » représenté de manière hiératique: Abraham.

31 Green *et al.* (1979) I.91.

32 Green *et al.* (1979) I.11.

33 Pseudo-Jacquemart de Hesdin / Maître de Boucicaut (atelier), *Trinité triandrique*, fol.1, in *Lectionnaire de l'office de la Sainte-Chapelle de Bourges*, v. 1410, Bibliothèque Municipale (ms. lat. 0035), Bourges. https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/7285/canvas/canvas-1250819/view (consulté le 14.12.2022)

34 Par exemple: Maitre de Bedford / Maitre de Boucicaut ?, *Trinité entourée du Tétramorphe*, fol.106, dans: *Bréviaire à l'usage de Paris*, ms. 0002, v. 1404, Louis de Guyenne, Paris / Bibliothèque municipale, Châteauroux (F). https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?VUE_ID: 1265690 (consulté le 14.12.2022).

35 Deux exemples: (1) Jaume Baçó Escrivà, dit Jacomart (Valence, 1411–1461), *La Sainte Trinité*, milieu XVe siècle, huile sur bois, 160 x 110 cm, Palais des Beaux-Arts (P 1446), Lille. https://pba.lille.fr/Collections/Chefs-d-OEuvre/Moyen-Age-et-Renaissance/La-Trinite (consulté le 14.12.2022). (2) Anonyme (Pays-Bas méridionaux), *Genadestoel*, 1545, huile sur toile, Bonnefanten Museum (Inv. 1000180), Maastricht.

36 Boespflug (2000) 22–29.

4 Les Élus dans le sein d'Abraham (*Hortus deliciarum*, fol. 263^{v})

4.1 Le sein d'Abraham

Dans son ouvrage de 2000, Jérôme Baschet développe l'histoire de cette représentation du sein d'Abraham, l'un des modes dominants de figuration du paradis. Apparu vers l'an mil dans l'art occidental, elle a connu un très grand essor du XIe au XIIIe siècle (Fig. 2) jusqu'à son déclin au XIVe.

> Le sein d'Abraham n'apparait pas dans l'Ancien Testament. (. . .) Sans toutefois mentionner le sein d'Abraham, le IVe Livre des Macchabées présente le destin des sept martyrs dans l'au-delà comme une réunion des trois patriarches: « Après que nous aurons ainsi souffert, Abraham, Isaac et Jacob nous recevrons et tous les Pères nous louerons » (13.17). Le Nouveau Testament prolonge cette conception, puisque les deux mentions du banquet eschatologique évoquent le séjour des justes dans le royaume céleste en compagnie d'Abraham, Isaac et Jacob (Mt 8.11; Lc 13.28–29). Mais c'est la parabole de Lazare et du mauvais riche qui assure la promotion décisive du sein d'Abraham (Lc 16.19–31). Tandis que l'âme de Lazare est emportée par les anges dans le sein d'Abraham (*in sinum Abrahae*), le riche est précipité en enfer, où il implore la miséricorde du patriarche, aussi vainement que Lazare avait sur terre mendié à sa porte. L'épisode illustre parfaitement la logique de la conception chrétienne de l'au-delà: dans l'autre monde, le sort du juste et celui du pêcheur inversent radicalement leurs situations terrestres respectives.[37]

Pour illustrer cet épisode, Abraham est représenté une deuxième fois dans l'*Hortus deliciarum* au folio 123^{v}: *Lazare dans le sein d'Abraham*,[38]

> qu'accompagnaient plusieurs exégèses empruntées à Honorius Augustodunensis. [. . .] Lazare, c'est le symbole du peuple chrétien, humble, contrit, affamé des valeurs célestes, qui, après une vie d'afflictions, jouit enfin d'une paix et d'une joie éternelles.[39]

Un peu avant *Les Élus dans le sein d'Abraham* au folio 263^{v}, l'enfer est décrit, ainsi que la chute de la Grande Babylone. Une autre représentation au folio 255^{r} reprend singulièrement la même posture dans *La Grande miniature de l'Enfer*, où le diable tient un pécheur en son sein.[40]

> L'enfer est décrit aux feuillets suivants et la chute de la Grande Babylone fait l'objet de quelques fragments avant l'évocation finale de la béatitude des élus et de l'avènement de la Jérusalem céleste (fol. 247–263).[41]

37 Baschet (2000) 101.
38 Will (1987) 210.
39 Cames (1971) 124.
40 Gillen (1931) 27–31 (Die Hölle).
41 Bischoff (1979): Christine Bischoff, « Chapter IV. Le texte », 41, dans: Green *et al.* (1979) 37–61.

Fig. 2: *Le sein d'Abraham*, fin XIIIe siècle, peinture murale, voutain de droite, côté ouest, chapelle latérale sud, dite Chapelle des Apôtres, Cathédrale Saint-Pierre, Poitiers, France. © Giancarlo Foto4U, https://flic.kr/p/KzCZmV (accessed 27.05.2025).

4.2 Les Élus dans le sein d'Abraham dans l'Hortus deliciarum

Insérée vers la fin du manuscrit, cette miniature en plein page figure en effet après celles de la *Prostituée de Babylone* et de sa chute (fol. 258[r] et 258[v]) et de *la femme de l'Apocalypse* (fol. 261[v]).[42] Mais, contrairement à ces dernières, je n'en ai trouvé aucune copie en couleurs. Je n'ai pas non plus trouvé de texte associé à cette image dans les reconstructions proposées, que ce soit à la fin du XIXe siècle ou dans la dernière en 1979, celle dirigée par Rosalie Green (pour le texte, on va du folio 263[r] en pages 458 et 459, puis directement au folio 264[r] en page 461, après l'insertion de la miniature au folio 263[v] en page 460). Dans son mémoire de Master,[43] Agnès Guglielmi signale que le folio 263[v] (ill. 71, p. 36, dans le Vol. 2 de ses écrits), représentant *Les Élus dans le sein d'Abraham,* se trouve dans la collection du comte Auguste de Bastard grâce à des pierres lithographiques qui ont été retrouvées.[44] On peut aussi retrouver une copie de cette illustration à Strasbourg, à la Bibliothèque du Grand Séminaire[45] et à l'Œuvre Notre-Dame,[46] bien que sa présence en cette fondation ait été oubliée dans la dernière reconstruction de Rosalie Green en 1979.[47] Néanmoins, nous choisissons la copie de

42 Straub/Keller (1879–1899) Table des planches, XII.
43 Guglielmi (2016) vol. 1, 40–43.
44 Bastard 6044, n°702 / calques f°119, 120 (facs.) / facs., Pl. XXI.
45 Keller BGS, Pl. XXXV.
46 OND, f°38/65.
47 « Le catalogue des calques de Rosalie Green comporte cependant des lacunes. En comparant la liste des reproductions pour chaque scène avec le contenu des collections mentionnées, on s'aperçoit que de nombreux calques ne sont pas indiqués. C'est le cas par exemple de ceux représentant la

Straub et Keller (Fig. 3) reprise dans ce dernier ouvrage, car elle semble la plus complète. En effet, hormis la figure centrale, elle intègre:

– premièrement, dans les quatre coins avec leur dénomination respective, les quatre fleuves qui abreuvent le jardin d'Eden (Gn 2, 10–14)[48]: en haut à gauche, « *Geon fluvius* » (le Guihôn dans la Bible, c'est-à-dire le Nil); en haut à droite, « *Tygris* » (le Tigre); en bas à droite, « *Euphrates* » (l'Euphrate) et en bas à gauche, « *Physon* » (le Pishôn dans la Bible, à savoir le Gange); « les quatre fleuves du Paradis, personnifiés par quatre jeunes gens déversant de l'eau de leurs vases, signifient qu'il y aura des Elus de toutes les parties du monde. »,[49] explication trop complexe, selon Gillen.[50]

> Si le patriarche est associé aux fleuves du Paradis, (. . .) c'est sans doute en fonction du récit évangélique relatif à la parabole. Torturé par la soif, le Mauvais Riche montre au fol. 123^{v} sa langue desséchée et mime ainsi de manière éloquente la supplication qu'il lance d'après Luc XVI, 24: "Père Abraham, aie pitié de moi, et envoie Lazare tremper le bout de son doigt dans l'eau pour me rafraichir la langue".[51]

– deuxièmement, cette figure est complétée, de part et d'autre du trône du prophète, par deux palmiers-dattiers (signifiant la victoire des saints, selon Straub et Keller), avec des fruits et l'inscription « *palma* », surmontés chacun par une couronne à pendeloques, signalée « *corona* » et accrochée au décor de l'écoinçon supérieur;
– troisièmement, une troisième couronne, semblable aux deux autres, est suspendue au cadre supérieur de la miniature et « *coronae designant premia justorum* »: les trois couronnes suspendues au-dessus d'Abraham et des palmiers symbolisent la récompense des Justes et commémorent la Jérusalem céleste, en lien avec un texte d'Honorius transcrit au fol. 228v.

> Palmier et couronnes ressortent, eux aussi, de ce contexte eschatologique. Le terme « palma » utilisé dans l'inscription ne l'est pas dans la Genèse, mais dans le Psaume 91, v. 13, entre autres: « Justus ut palma florebit ». Juste et palmier ne font qu'un: d'où l'adjonction de palmiers auprès des Elus. Au fol. 244v, on observe aussi deux de ces arbres, un fleuve paradi-

Femme de l'Apocalypse (HD, fo 261v) et les *Élus dans le sein d'Abraham* (HD, fo 263v) conservés à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. », dans : Guglielmi (2016) vol. 1, 94.

48 Gn 2.10–14: [10]Un fleuve sortait d'Eden pour irriguer le jardin; de là il se partageait pour former quatre bras. [11]L'un d'eux s'appelait Pishôn: c'est lui qui entoure tout le pays de Hawila où se trouve l'or [12]— et l'or de ce pays est bon — ainsi que le bdellium et la pierre d'onyx. [13]Le deuxième fleuve s'appelait Guihôn; c'est lui qui entoure tout le pays de Koush. [14]Le troisième fleuve s'appelait Tigre; il coule à l'orient d'Assour. Le quatrième fleuve, c'était l'Euphrate.

49 Straub/Keller (1879–1899) 57.

50 Gillen (1931) 27.

51 Cames (1971) 125.

> siaque au pied de chacun, avec l'inscription: « Palmae designant victoriam » ainsi que trois couronnes suspendues au-dessus des bienheureux.[52]

– enfin, quatrièmement, deux inscriptions de part et d'autre de l'auréole entourant la tête du prophète: à gauche « *Abraham* » et à droite « *Abraham prima omnia credentium* ».

Dans une position strictement centrale et frontale, Abraham en majesté est assis sur tentures et coussins sur un grand trône à dos de lyre, richement décoré.[53] Un tapis accueille ses pieds nus écartés qui émergent d'une longue toge aux plis et cuvettes multiples resserrés, parfois cassés, parfois ondulants, laissant deviner la courbure des deux genoux. Un ample manteau aux larges manches, d'où ressortent ses deux mains, recouvre le haut du corps. Sa tête est entourée d'un grand nimbe en forme d'assiette, coiffée de cheveux mi-longs à la raie centrale parfaite, laissant apparaitre ses deux oreilles, et complétée par une barbe soigneusement ordonnée. Cette posture, statique et hiératique, lui confère une majesté certaine et un âge mûr, sinon avancé. Dans ce visage grave aux traits nets et aux arcades sourcilières prononcées, la seule chose insolite et dynamique, ce sont ses yeux sombres qui regardent à dextre. Autre particularité imprimant un certain mouvement à l'image : la représentation des justes dans le sein du patriarche. Ici, pas de linge pour les accueillir, mais les bras en arceau prolongés par deux mains ouvertes et enlaçantes et deux cuisses solides pour soutenir quatorze justes. Les similitudes avec les figures de la Trinité et l'autre représentation d'Abraham dans l'*Hortus* sont nombreuses, mais aucune d'elles n'apparait aussi majestueuse.

> (. . .) le patriarche évoque, en vertu de considérations typologiques, la Majestas Domini, par sa ressemblance avec le Christ, sa frontalité, son trône à dossier-lyre de caractère byzantin [. . .] c'est-à-dire Dieu. C'est que, d'après un poème du fol. 81, consécutif à l'arbre de Jessé, Abraham « omnium pater est resurgentium », par opposition au premier homme Adam qui « nascentium / pater est et morientium ». Il fait donc figure de « nouvel Adam » et s'identifie à ce titre avec le plus illustre de ses descendants le Christ, dont le sacrifice est préparé par celui d'Isaac. (. . .) À la Balylone de l'Enfer s'oppose la Jérusalem céleste, et à l'Antéchrist, « anti-Lazare » assis dans le giron de Satan (. . .), la cohorte des Justes qui se pressent sur les genoux d'Abraham (. . .).[54]

52 Cames (1971) 125.

53 Notes « The representation of Paradise as Abraham holding souls in his bosom is frequent in both east and west. Hortus deliciarum omits the usual western cloth or napkin supporting the souls. In this it is paralleled by a Thuringian miniature in the National Gallery Washington, which also includes the rivers at the corners. The lyre-back throne in HD had already beeb used on fol. 119v and is not rare in the Middle Ages elsewhere but can be found in Byzantine art in this very scene, suggesting a derivation from the same Byzantine Last Judgement already employed earlier. », dans: Green *et al.* (1979) I.225.

54 Cames (1971) 124–126.

Fig. 3: *Sein d'Abraham* (Pl. LXXVII, fol. 263^{v}), miniature pleine page, dans : Straub et Keller, *Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum*, Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, Strasbourg, 1879–1899. Bibliothèque des Arts, Université de Strasbourg. © Licence ouverte "Bibliothèque numérique patrimoniale de l'Université de Strasbourg".

4.3 Le sein du Père

Cette posture d'un père proéminent, prédominant et hiératique que l'on retrouve dans cette image, mais aussi dans le *Trône de grâce*, aura une belle postérité, notamment dans ce qu'on nomme *Pietà Patris*[55] ou *Compassion du Père*,[56] type iconographique qui apparait au XIVe siècle. On peut évidemment y voir l'influence de la *Pietà* qui continue d'exister pendant les mêmes périodes, mais en ce qui concerne la représentation du Père, on ne peut que se référer à cet autre « Ancien des jours » qu'est Abraham. Ce sein du Père garde en son linge aux multiples plis et replis, non plus les âmes des Élus, mais l'Élu par excellence qu'est le Christ. Cette nouvelle allégorie montre le sens nouveau de l'accueil du Juste, le Christ dans le sein de son Père, et ceci dans une vision trinitaire. Il y a évolution de l'image, qui passe du repos chez le Père des juifs à la vision d'espérance dans le sein du Père des chrétiens !

Fig. 4: Anonyme, *Trône de Grâce* ou *Dieu de Pitié* (compartiment central), 1510, tapisserie, 89 × 198 cm. Église abbatiale Saint-Jean-Baptiste, Saint-Jean-Saverne, France. © Béatrice Louys (2021).

55 Mâle (1995).

56 Boespflug (2010) 243.

5 Conclusion

Comme en poésie, il y a une musique poétique dans l'image lorsque celle-ci arrive à préserver une part de mystère. Cette prosodie visuelle n'est possible que si l'allégorie arrive à conjoindre les symboles harmonieusement. C'est le cas de la *Trinité* et du *Sein d'Abraham* dans l'*Hortus deliciarum*, qui nous montrent une histoire poétique tout en nous laissant nous interroger sur leur mystère, en ne faisant pas de nous des idolâtres fascinés par l'image. Le paragone à la Renaissance, mais surtout les travaux de Lessing au XVIIIe siècle,[57] poursuivront la réflexion sur le thème de la poésie comme « peinture parlante » et la peinture comme « poésie muette ». Comme la poésie, l'illustration chrétienne émeut et interpelle, car elle fait aussi appel à notre corps. C'est ce que Nicée II a voulu introduire dans la représentation chrétienne: un rappel de la chair, de la dimension corporelle propre au christianisme, dont on ne peut faire abstraction. Dans l'*Hortus*, les trois personnes de la Trinité sont christomorphes, tandis qu'Abraham, si semblable, bien qu'un peu vieilli, se rapproche des représentations du Père, parfois encore plus vieux, notamment dans certains *Trônes de Grâce*. Cette humanisation de Dieu, peu à peu « ramolli » au fil des représentations, finit parfois, notamment dans certaines œuvres ressemblant à des *Pietà*, par une « pathétisation » faisant appel à une outrance dans les traces sanguinolentes, tel le Christ dans la tapisserie de Saint-Jean-Saverne (Fig. 4). Mais, ce ne sont pas là les oeuvres à proprement parler poétiques: celles que l'on peut rapprocher de la poésie restent des oeuvres plus subtiles, plus proches de l'évocation du mystère. Ce sont ces allégories qui sont en même temps dans l'instantané et le narratif, dans le spatial et le temporel, dans l'*ad extra* et l'*ad intra*. C'est cette inter-connexion qui les rend si intéressantes à saisir.

> On ne laisse pas que d'être surpris, à la lecture de l'*Hortus*, par la richesse et l'éclectisme de la bibliothèque qu'Herrade avait à sa disposition: la place qu'y tiennent les auteurs du XIIe siècle – contemporains parfois, comme Pierre Comestor et Gautier de Châtillon – mérite d'être soulignée. [. . .] Sur un plan plus général, si le contenu du manuscrit d'Herrade nous renseigne sur la composition d'une bibliothèque monastique – et cela pour une région où les témoins de ce genre sont fort rares -, il est également le reflet et le fruit d'un enseignement: celui dont pouvaient bénéficier, à la fin du XIIe siècle, sous la ferme et intelligente direction de leur abbesse, les jeunes chanoinesses de Hohenbourg. C'est dire que dans l'histoire de l'éducation également, l'*Hortus* constitue un jalon précieux.[58]

57 Lessing (éd. orig. 1766 / réédit. 1990).

58 Christine Bischoff, "Chapter IV. Le texte" dans: Green *et al.* (1979) 59.

Bibliographie

Bastard (1832–1869): Auguste de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits classés dans un ordre chronologique, pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IVe siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVIe*, 8 tomes en 4 vol., Paris, Imprimerie royale [puis] impériale. Tome XI, BnF https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8562484n (consulté le 12.06.2025).

Baschet (2000): Jérôme Baschet, *Le sein du père: Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris.BGS: Bibliothèque du Grand Séminaire (Strasbourg).

Bigham (2016): Stéphane Bigham, *L'art roman. Le dernier art occidental à caractère iconique et d'autres études*. https://www.academia.edu/35815419/LART_ROMAN_Le_dernier_art_occidental_%C3%A0_caract%C3%A8re_iconique_et_dautres_%C3%A9tudes (consulté le 13.12.2022).

Bischoff (1970): Christine Bischoff, "L'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg. Essai de reconstitution du texte", in: *École nationale des chartes. Positions de thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1970*, Paris, 33–40.

Boespflug (1997): François Boespflug, "La Trinité dans l'art alsacien. A propos de quelques œuvres du *Hortus deliciarum* à la tapisserie de Saint-Jean-lès-Saverne", in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 40, 99–123.

Boespflug (2000): François Boespflug, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400–1460). Sept chefs d'oeuvre de la peinture*, Strasbourg, 22–29.

Boespflug (2010): François Boespflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris (2008[1]).

Boquet/Piroska (2015): Damien Boquet et Nagy Piroska, *Sensible Moyen Âge: une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris.

Cames (1971): Gérard Cames, *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leyde.

Gillen (1931): Otto Gillen, *Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg*, Berlin (Kunstwissenschaftliche Studein, Band IX), 26–27 (C. Abraham) et 50 (18. Die Dreifaltigkeit).

Green *et al.* (1979): Rosalie Green et al., Herrad of Hohenbourg, *Hortus deliciarum*, 2 vol., London-Leyde.

Guglielmi (2016): Agnès Guglielmi, *Les miniatures de l'Hortus deliciarum (vers 1175–1185): étude des copies et des reconstitutions d'un manuscrit disparu*, mémoire de recherche en 2 vol., Master d'Etudes médiévales Interdisciplinaires (MEMI), dir. Denise Borlee, Strasbourg.

Guglielmi (2017): Agnès Guglielmi, "Les copies des miniatures de l'*Hortus deliciarum*: état actuel des connaissances", in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* LX, Strasbourg, 101–120.

Lessing (éd. orig. 1766 / réédit. 1990): Gotthold Ephralm Lessing, *Laocoon* (éd. orig. *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766), trad. M. Courtin revue et corrigée, avant-propos H. Damisch, intr. J. Bialostocka, Paris.

Mâle (1995): Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, 7e éd. revue et corrigée, Paris (1908[1]).

Straub/Keller (1879–1899): Alexandre Straub et Gustave Keller, *Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum*, Strasbourg.

Will (1983): Robert Will, "La reconstitution des miniatures de l'*Hortus deliciarum*, à la recherche des sources", in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 26, 99–116.

Will (1987): Robert Will, "La reconstitution des miniatures de l'*Hortus deliciarum*", in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 30, 207–210.

Ilaria Ponti Grimm

L'arbre généalogique du Christ dans l'*Hortus deliciarum* (f. 80^{v}–83^{r}). Une illustration exégétique en image, prose et vers

Au folio 80^{v} de l'*Hortus deliciarum*[1] apparaît un arbre généalogique du Christ (Fig. 1) qui marque dans l'œuvre la jonction entre la partie consacrée à l'Ancien Testament et celle dédiée à l'avènement du Christ.[2] La dizaine de folios qui précèdent la miniature comporte d'abord des extraits du *Speculum ecclesiae* d'Honorius Augustodunensis sur des thèmes bibliques à caractère typologique (f. 68^{r}–72^{r}),[3] puis une récapitulation de l'histoire universelle, depuis la genèse du monde jusqu'au règne de Tibère (f. 73^{r}–80^{r}).[4] De cette manière, l'Arbre généalogique du Christ est à la fois le point culminant de la première section et le principe de la nouvelle.

1 L'étude de plusieurs spécialistes, coordonnée par Rosalie Green (1979a-b), permet de connaître de façon exhaustive l'*Hortus deliciarum*, perdu en 1870. Au-delà des lacunes difficilement remédiables, elle offre, folio par folio, la reconstitution de l'œuvre, en fournissant le texte édité par Christine Bischoff (Green [1979a]). Voir aussi : Bischoff (1970), présentation de sa position de thèse sur la *constitutio textus* de l'*Hortus deliciarum* avec une description du manuscrit, de son histoire et des questions principales; Autenrieth (1971), examen des textes poétiques ; Cames (1971), analyse centrée sur l'iconographie; Joyner (2016), dépouillement de l'ensemble de l'œuvre traçant un cadre de l'enseignement et de la vie spirituelle féminins ; Poggi – Santini (2018), sur l'emploi des Écritures; Vitolo (2018), à propos de la stratégie de communication texte-image, avec un clair aperçu de l'œuvre et une riche bibliographie.

2 Les contenus de l'*Hortus deliciarum* se développent en quatre sections principales: la première porte sur l'Ancienne Alliance, la deuxième sur l'avènement du Christ, la troisième sur l'Église, la quatrième sur la fin des temps. Les deux premières parties se dégagent de façon plus nette par rapport aux deux dernières qui montrent une structure plus complexe et peut-être aussi des hésitations (voir Bischoff [1979] 41).

3 Au folio 68^{r}, on lit : *Incipiunt mysteria quedam veteris Testamenti que elucidunt antecedentem picturam excerpta de quodam libro qui dicitur Speculum ecclesie* (Evans [1979] 2 ; Bischoff [1979] 46–48).

4 L'histoire universelle suit le *Chronicon* de Fréculfe de Lisieux (IXe siècle). Cf. f. 73^{r} : *Excerpta de hystoria Freculfi episcopi hystoriographi* (Evans [1979] 2–3 ; Bischoff [1979] 39, 45–46).

Note: Les traductions dont l'auteur n'est pas précisé ont été réalisées par nos soins. Nous rapportons sans traductions les textes latins n° 297, 299, 301, 303 (éd. Bischoff dans Green [1979] 127–130) afin de fournir la référence des objets commentés. Nos remerciements à : Michele Cutino et Francesco Stella pour l'organisation du colloque et pour leurs indications ; Christophe Guignard pour ses suggestions bibliographiques et pour avoir attiré notre attention sur le *Compendium historiae in genealogia Christi* de Pierre de Poitiers ; Jean-Baptiste Grimm pour ses relectures.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-018

La silhouette et les formes de ses ramifications rappellent celles d'une vigne.[5] À sa base, une figure auréolée paraît planter l'arbre sur un monticule.[6] L'aridité de la terre où l'arbre prend racine fait ressortir l'abondance de tout ce qui se développe à partir de sa souche.[7] Abraham est à la base de l'arbre, au cœur du tronc, mais tourné vers sa droite, à l'extérieur de l'arbre, en direction de l'ange[8] qui lui indique les étoiles au-dessus de sa tête et, peut-être aussi, l'arbre tout entier par lequel se prolonge sa descendance. L'ange, qui tient dans sa main gauche le *baculus* orné d'une fleur-de-lys stylisée, évoque les deux annonces de la naissance du Christ à Joseph et Marie dans les évangiles de Matthieu (1.21-22) et de Luc (1.26-38).[9]

Dans le tronc central s'étend la généalogie du Christ, essentiellement dépendante de Matthieu 1.1-17 ; dans ses branches latérales, on trouve de bas en haut les patriarches et les prophètes, puis les rois, enfin les grands prêtres et les juifs.[10] Au sommet de l'arbre, sur la fleur septiforme,[11] Marie, Jésus-Christ et l'Esprit Saint se succèdent en ligne verticale. À côté du Christ une légende précise: *Ihesus Christus flos florum gignit ecclesiam per baptismum et ceterorum sacramentorum cultum*.[12] À droite et à gauche du Christ, dans un jardin fleuri, se dresse le peuple des chrétiens. On peut y distinguer le groupe des apôtres, le groupe des papes, évêques et abbés, le groupe des martyrs et des confesseurs, le groupe des femmes chrétiennes[13]. Au sein de ce dernier

5 Cf. Is 5.1-2; Os 10.1 ; Jr 12.10 ; Mc 12.1 ; Mt 21.33 ; Lc 20.9 ; Jn 15.1. Cf. Ez 15.2.

6 Cf. Gn 2.8-9 : *plantaverat autem Dominus Deus paradisum voluptatis a principio in quo posuit hominem quem formauerat produxit que Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suaue lignum etiam vitae in medio paradisi lignum que scientiae boni et mali* ; Ps 1.1-3 : *beatus uir qui non abiit in consilio impiorum et in via peccatorum non stetit in cathedra derisorum non sedit sed in lege Domini voluntas eius et in lege eius meditabitur die ac nocte et erit tamquam lignum transplantatum iuxta riuulos aquarum quod fructum suum dabit in tempore suo et folium eius non defluet et omne quod fecerit prosperabitur* ; Ps 79.9-10.15-16 : *uineam de Aegypto tulisti eiecisti gentes et plantasti eam praeparasti ante faciem eius et stabilisti radices eius et impleuit terram* (. . .) *Deus exercituum reuertere obsecro respice de caelo et uide et uisita uineam hanc et radicem quam plantauit dextera tua et filium quem confirmasti tibi*. Jr 2.21 : *ego autem plantaui te uineam electam omne semen uerum quomodo ergo conuersa es in prauum uinea aliena*.

7 Notamment les textes n° 300 et 301, éd. Bischoff (Green [1979a] 128–129), au folio 81^{v}, célèbrent la généalogie de Marie et du Christ par l'image de l'arbre. Ces représentations écrites sont conformes à la miniature de l'arbre généalogique du Christ tel qu'il apparaît au folio 80^{v}. Voir plus loin dans notre texte.

8 Gn 22.15.

9 Dans la miniature, l'ange était surmonté par la légende *angelus* (Green [1979c] 133). Cf. les scènes de l'Annonciation dans l'*Hortus deliciarum*, au folio 84^{v}, et de la promesse de Dieu à Abraham au folio 25^{v} du codex de Millstatt (Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. GV 6/19, XIIIe s. ; *ibid*. et fig. 121).

10 Green (1979c) 133.

11 Cf. *HD*, f. 81^{v}, éd. Bischoff, texte n° 301 (Green [1979a] 129) et voir plus loin dans notre texte.

12 Green (1979c) 133.

13 Green (1979c) 133.

groupe, on entrevoit un ordre d'importance : derrière, les femmes mariées, puis les veuves, enfin, au premier plan, les vierges du Christ.[14]

La miniature peut être mise en rapport avec d'autres éléments figuratifs au sein du même *Hortus*. Ainsi, les folios 17^{r} et 19^{r} présentent le *Lignum vitae*,[15] que, d'après Genèse 2.8-9,[16] Dieu a planté au milieu du jardin en Éden :[17] de façon similaire à l'arbre généalogique du Christ, le *Lignum vitae* porte en fruits des figures humaines qui germent sur ses branches. Au folio 150^{r}, la colline du Golgotha où est planté le *Lignum crucis* semble présenter un aspect analogue au petit monticule sur lequel pousse l'arbre généalogique du Christ.[18] En outre, les scènes eschatologiques du Pressoir Mys-

14 Cf. *HD*, f. 81^{r}, texte n° 297 de l'éd. Bischoff (Green [1979a] 127), où les femmes, comparées aux étoiles, portent chacune une luminosité proportionnée au style de vie mené. Ainsi, les vierges sont plus rayonnantes que les veuves (*Clariores sunt uirgines sancte quam uidue*), mais ces dernières sont à leur tour plus lumineuses que les femmes mariées (*Clariores sunt uidue quam coniugate*). Au sein de ces trois groupes – les vierges, les veuves, les femmes mariées – existent également des éclats différents (*inter ipsas uirgines alie aliis clariores, sic inter uiduas, sic inter coniugatas*). Toutefois, les femmes chrétiennes, qu'elles soient plus ou moins resplendissantes, habitent toutes le ciel (*et tamen in celo et tam bene sunt obscuriores quam clariores quia non est locus stellarum nisi in celo*). Sur le motif des étoiles, voir aussi plus loin dans notre texte.

15 Green (1979a) 31 (Pl. 10), 35 (Pl. 12) ; Ead. (1979c) 97, 99. Au sujet du *Lignum vitae* dans la Genèse, cf. Cames (1971) 13–15 et Heard (2020). En ce qui concerne l'iconographie médiévale de l'Arbre de vie, voir Salonius (2020).

16 Cf. n.7, e Cames (1971) 37.

17 Cf. Cames (1971) 37.

18 Green (1979a) 267 (Pl. 93) ; Ead. (1979c) 173 ; cf. Cames (1971) 38. Le motif croix-arbre figure dans deux des recensions des actes d'André (*CANT* 225), le *Martyrium Andreae prius* (*BHG* 96, *CANT* 227) et *Laudatio Andreae* (*BHG* 100, *CANT* 298), précisément au sein du « discours à la croix ». La première est datée du VIIIe s., la deuxième remonte au IXe–Xe s., toutefois les écrits seraient tous les deux dépendants d'une même source antérieure (Prieur [1989] 14–17, 236–265, 738–745). *Martyrium Andreae prius* 14: ὦ σταυρέ, ἐπὶ γῆς φυτευθείς, τὸν δὲ καρπὸν ἐν οὐρανοῖς ἔχων, « Ô croix, plantée sur la terre, mais qui porte du fruit dans les Cieux ! » (éd. et trad. Prieur [1989] 698–699, 740) ; *Laudatio Andreae* 46 : ὦ σταυρέ, ξύλον ζωηφόρον, ἐπὶ γῆς μέν φυτευθέν, τὸν δὲ καρπὸν ἐν οὐρανοῖς θησαυρίζον, « Ô croix, bois vivifiant planté sur la terre, mais qui amasse des fruits dans les cieux ! » (éd. et trad. Prieur [1989] 740). Notamment l'image de la croix-arbre qui est plantée sur la terre et porte des fruits célestes serait issue d'une réinterprétation de la « fonction de lien entre ce qui est terrestre et ce qui est céleste » présente dans les actes primitifs (Prieur [1989] 740). Le motif croix-arbre revient également dans les six poèmes (livre II) de Venance Fortunat dédiés à la Sainte Croix. Ils s'inspirent de l'arrivée à Poitiers, en 569, de la relique de la Sainte Croix, demandée par la reine Radegonde à l'empereur Justin (voir éd, trad. et notes Reydellet [1994] 49–58, 178–179 ; cf. Salonius [2020] 280–283). Une relique de la Sainte Croix était aussi vénérée en Alsace, conservée à l'intérieur d'une croix monumentale dans l'Abbaye dédiée à la Vierge Marie à Niedermünster, aux pieds du Mont Saint-Odile (Walter [1913] ; Will [1988] ; Wilsdorf [2011a] 282–287 ; Id. [2011^{1}] 288–308, 323–446; Id. [2012^{2}]). Une légende anonyme (*Historia qualiter sancta crux cum ceteris reliquiis pervenerit ad monasterium inferioris Hohenenburg*), rédigée en 1439, mais s'appuyant vraisemblablement sur au moins une source antérieure, raconte les circonstances de l'arrivée de la sainte relique en Alsace (Wilsdorf [2012^{2}] 11, 85–87). En 799, le patriarche de Jérusalem Fortunat avait envoyé à Charlemagne une cassette d'argent contenant des reliques précieuses (un fragment de la Sainte Croix, le prépuce du Christ, un morceau du vêtement de la Vierge

tique,[19] au folio 241[r], et du Sein d'Abraham,[20] au folio 263[v], se prêtent à fournir d'autres motifs parallèles. Ces rapprochements suggèrent, par synthèse iconique, la complexité thématique de la généalogie du Christ,[21] qui, dans l'*Hortus*, se propose d'ailleurs en tant que variante du motif icono-exégétique de l'« Arbre de Jessé ».[22]

Marie, un bras de saint Denis et de Saint Basile), afin de solliciter son intervention en Terre Sainte contre le roi de Perse, Aaron. Plus tard, Charlemagne lui-même donne les reliques à Hugues, duc de Bourgogne, en réparation d'une injuste condamnation. Hugues et sa femme Aba, se sentant indignes de garder un tel cadeau, commanditent une grande croix dans laquelle ils font enchâsser les reliques. Elle est en bois de chêne recouvert de lames d'argent. Puis, avec un évangéliaire, ils la font transporter sur un chameau sans guide, accompagné par cinq chevaliers : là où le chameau s'arrêtera, c'est là que les deux précieux objets seront conservés. La Providence conduit donc le chameau depuis la Bourgogne jusqu'à l'Abbaye de Niedermünster au temps de la moisson (9 juillet). La croix-reliquaire y sera alors conservée (Walter [1913] 12–15 ; éd. Wilsdorf [2012[2]] 14–36 ; trad. par Christine Joux-Bischoff in *ibidem* 37–56). En raison de l'incendie de l'abbaye de Niedermünster, la croix-reliquaire fut d'abord transférée au Hohenbourg, puis à Saverne en 1546. En 1580 l'évêque Jean de Manderscheid la donna aux Jésuites de Molsheim, qui l'exposèrent dans leur église dès 1618 et où ils la conservèrent jusqu'à la Révolution française, quand les révolutionnaires la détruisirent (Walter [1913] 36–38 ; Will [1988] 142–144 ; Wilsdorf [2012[2]] 91). Des représentations datées d'entre XVIe et XIXe s., permettent néanmoins de connaître les scènes représentées sur les deux revers de la croix-reliquaire (Walter [1913] 27–36; Will [1988] 144–149 ; Wilsdorf [2012[2]] 68–80).

19 Green (1979a) 405 (Pl. 133) ; Ead. (1979c) 209–210 ; cf. Cames (1971) 105–110.

20 Green (1979a) 460 (Pl. 225) ; cf. Cames (1971) 124–126.

21 Au sujet de la généalogie du Christ chez Matthieu, voir Davies – Allison (1988) 160–190 ; Hagner (1993) 2–12 ; Gundry (1994[2]) 13–19; Doane (2019) 57–122. Cf. Guignard (2016) ; Id. (2017a) ; Id. (2023). À propos du *Liber generationis Iesu Christi filii David filii Abraham*, poème exégétique en 1161 hexamètres, parmi les nombreux exemples qui attestent l'intérêt vers ce thème au Moyen Âge, voir Dinkova-Bruun (2005).

22 Sur le thème exégétique et iconographique de l'Arbre de Jessé, qui contribua à l'évolution du matériel liturgique carolingien, voir Watson (1934) ; Réau (1957) ; Lapostolle (1991) ; Fassler (2000) ; Guerreau-Jalabert (1996) ; Klapisch-Zuber (2000) 51–57, 224–227 ; Salonius (2014) 220–230 ; Ead. (2020) 301–307.

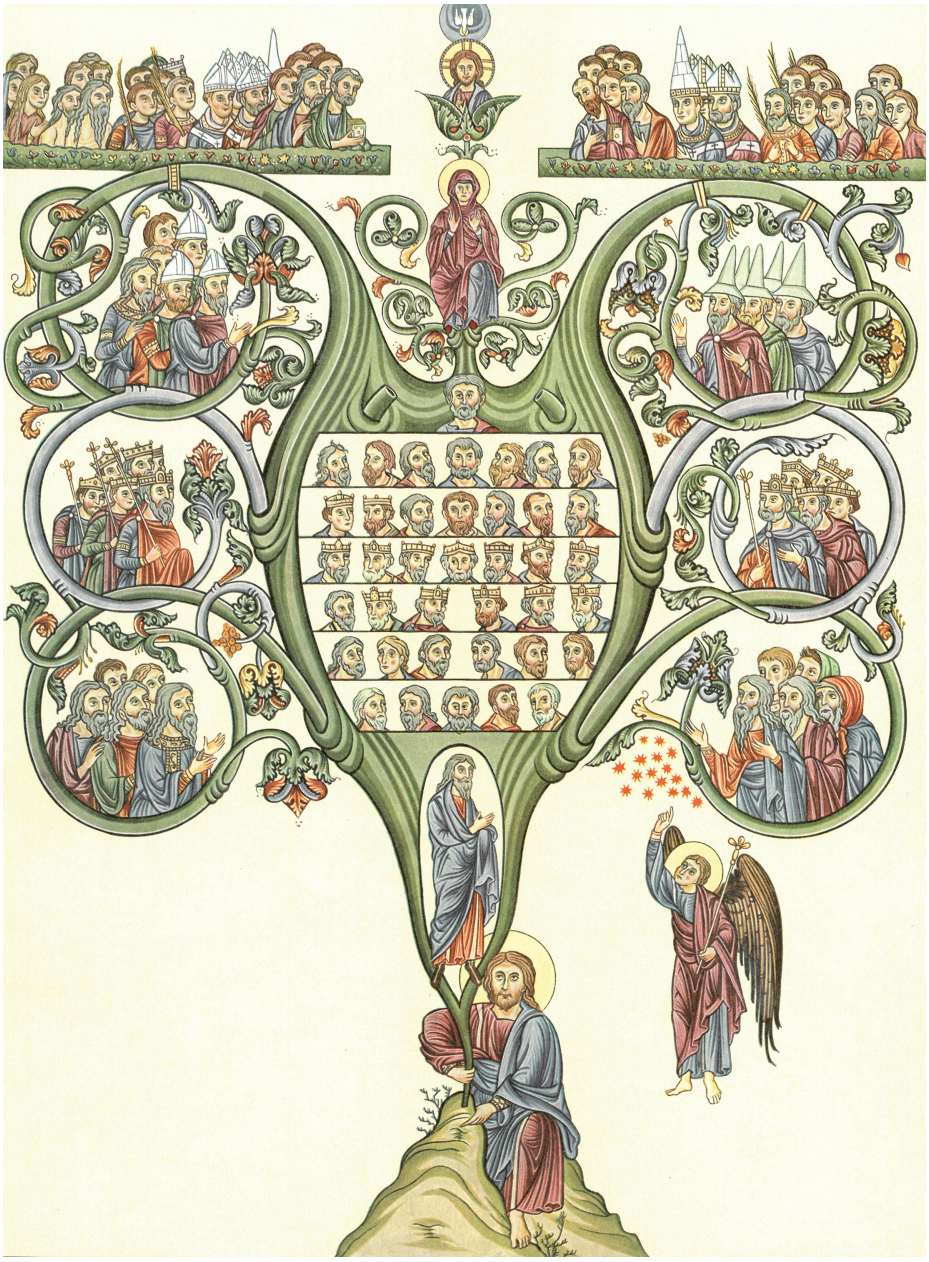


Fig. 1: L'arbre généalogique du Christ, *Hortus deliciarum*, f. 80^{v} – éd. Green (1979a) 126 (Pl. 48).

1 Variantes iconographiques de l'Arbre de Jessé

Le premier témoignage artistique proprement dit[23] de l'Arbre de Jessé en 1086, dans le *Codex Vyssegradensis*,[24] apparaît comme un cas isolé,[25] et c'est à partir du XIIe siècle qu'on

23 La représentation de la Généalogie du Christ est attestée avant le XIe siècle, même si elle ne comporte pas nécessairement un arbre et la figure de Jessé à la base de la souche : voir f. 14^r^ du *Codex Aureus* de Lorsch (Bukarest, Biblioteca Naţională a României [Alba lulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum], Ms R II 1, rédigé entre 778 et 820 ; cf. Klapisch-Zuber (2000) 52. Dans le Livre de Kells (Dublin, Trinity College, MS 58, IXe s.), aux folios 200^r^–202^r^, la Généalogie du Christ de Luc 3.23-38 ne se développe pas en une miniature, mais elle est toutefois graphiquement relevée par une mise en page étudiée et un décor élaboré, qui font contraste aux folios 29^r^–31^r^ du même codex, avec la Généalogie de Mt 1.1-17, portant un aspect graphique plus simple. Voir aussi les tables généalogiques, d'Adam au Christ dans les témoins du *Tractatus de Apocalipsin*, rédigé vers la fin du VIIIe siècle par l'abbé Beatus de Liébana. Ce fut probablement Beatus lui-même qui souhaita ouvrir son commentaire avec les tables généalogiques, mais il semble qu'elles furent enrichies au Xe siècle. Leur tradition atteste la référence aux généalogies de Matthieu et Luc, à la *Vetus Latina* et au *Liber genealogus*, œuvre d'un chronographe africain du Ve siècle (éd. Gryson [2012] cf. Lapostolle [1991] ; Klapisch-Zuber [2000] 61–84) : voir, par exemple, les témoins New York, Pierpont Morgan Library, MS M.644, Xe s., f. 4^v^–9^v^ (https://www.themorgan.org/manuscript/110807) et Paris, BnF, Latin 8878, XIe s., f. 5^v^–12^r^. À propos de Beatus de Liébana, il est également, avec Eterius d'Osma, l'auteur de l'*Adversus Elipandum libri duo*, rédigé contre l'hérésie adoptianiste qui apparaît en Espagne vers la fin du VIIIe siècle. La diffusion de l'adoptianisme conduit plusieurs auteurs carolingiens à approfondir le rôle de la Vierge Marie en tant que *Dei genetrix* (Scavelli [2001]). Le développement iconographique de la Généalogie du Christ dans le modèle de l'Arbre de Jessé, où Marie réalise la parenté du Christ à la fois selon la chair et selon l'esprit (Guerreau-Jalabert [1996]), semble en quelque sorte se fonder sur le renouvèlement de la réflexion mariale des lettrés gravitant autour de Charlemagne. L'œuvre de Beatus semble avoir donc donné impulsion en Espagne, notamment au Xe siècle, à l'introduction dans les manuscrits bibliques des schémas généalogiques (Klapisch-Zuber [2000] 61–72). Plus tard, Pierre de Poitiers, chancelier du chapitre de Notre-Dame de Paris en 1193, mort en 1205, est l'auteur du *Compendium historiae in genealogia Christi*, attesté par une copieuse tradition manuscrite. Selon une intention didactique, Pierre de Poitiers résume l'histoire du salut en suivant le fil de la généalogie du Christ, avec une préférence pour celle de Matthieu. Le texte se dispose à travers les formes graphiques d'un diagramme généalogique et, dans les témoins les plus anciens, s'étend sur des rouleaux de parchemin pour une lecture verticale. Ce type de support était vraisemblablement la typologie choisie par son auteur (Klapisch-Zuber [2000] 121–137). Cf. les témoins conservés à Lyon (Bibliothèque municipale, ms. 863, fin XIIe-début XIIIe) et au Cleveland Museum of Art (CMA 1973.5, Canterbury, début XIIIe s., https://www.clevelandart.org/art/1973.5.a), ou le New Haven, Yale University Library, Beinecke MS 1183, XIVe s., Italie du Nord.

24 Praha, Národní Knihovna Ceské Republiky [*olim* Národní a Univerzitní Knihovna], MS XIV.A.13, f. 4^v^.

25 Hayes Williams (2000).

observe une importante diffusion[26] en miniatures[27], sculptures[28], fresques[29], vitraux[30] en plusieurs lieux d'Occident.[31] En Orient la première image monumentale connue sur ce sujet occupait la contre-façade de la basilique de la Nativité à Bethléem, où l'Arbre de Jessé, aujourd'hui perdu, faisait partie d'un cycle de mosaïques complété vers 1169.[32] La présence de ce motif iconographique dans ce lieu si important pour la tradition chrétienne indique la portée théologique du thème, à la fois christologique et marial.

De façon très générale, l'arbre et le personnage à sa base, identifié à Jessé dans presque tous les exemples, sont les éléments les plus récurrents du motif. Celui-ci semble s'être notamment développé à partir de la prophétie en Isaïe 11.1,[33] qui annonce le rejeton de la souche de Jessé, mais aussi à partir des généalogies du Christ en Luc

26 Cf. Fassler (2000) 422–434.

27 Cf. miniature au folio 198^{r} dans la Bible de Lambeth (Lambeth, Palace Library, MS 3, XIIe s. ; Shepard [2007] 145–151) ; initiale historiée au folio 148 de la Bible de Saint-Bénigne (Dijon, BM, ms. 2, XIIe s. ; en revanche, dans le même témoin, l'initiale historiée, à l'incipit de Matthieu [f. 406] et représentant la Généalogie du Christ, ne suit pas l'iconographie de l'Arbre de Jessé) ; initiale historiée au folio 7^{v} (incipit de Matthieu) du Paris, BnF, Lat. 16746, 1150–1200 (Shepard [2007] 147–148 ; Salonius [2014] 223) ; miniature au folio 40^{v} du Légendier de Cîteaux (Dijon, BM, ms. 641) ; miniature sur un fragment d'un manuscrit rhénan daté d'entre 1115 et 1125 et conservé à Cleveland (reproduction numérisée et notice sur https://www.clevelandart.org/art/1949.202).

28 Bien qu'il ne soit proprement un Arbre de Jessé, cf. le Jessé dendrophore sur le frontispice roman de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (1115–1130) (Réau [1957] 136 ; Proust [2002] 256–258), un Arbre de Jessé est représenté sur un des panneaux du portail de la basilique San Zeno à Vérone (le portail est de datation difficile et on identifie au moins deux époques : XIe–XIIe s. et XIIe–XIIIe. s. ; Réau [1957] 136 ; Salonius [2014] 222). Sur le même portail, un autre panneau illustre Dieu indiquant à Abraham la voûte des étoiles.

29 Le premier exemple monumental de l'Arbre de Jessé est attesté par la fresque dans l'église de Saint-Eusèbe, à Ronciglione (en Italie, au nord de Rome), datée du premier quart du XIIe siècle. Malgré ses lacunes, comme la figure à la base de la souche, l'ensemble iconographique est encore assez lisible. La fresque précèderait donc le vitrail de l'Arbre de Jessé commandé par l'abbé Suger pour la cathédrale de Saint-Denis dans les années 1140–1144 (Piazza [2012] 819–820, 823–824 ; Id. [2016] 69–70).

30 Voir les vitraux de l'Arbre de Jessé dans les cathédrales de Saint-Denis en 1140 (Grodecki [1958] 105–106 ; Id. [1976] 71–80) et de Chartres en 1150 (Id. [1958] 106–107). Ces deux exemples sont en relation avec le vitrail de la Vierge orante dans la cathédrale de Strasbourg. Ce vitrail, placé de nos jours au sommet d'une des baies du bras nord du transept et identifié comme un fragment de l'Arbre de Jessé qui, vers 1176, devait occuper l'axe du chœur de la cathédrale romane de Strasbourg, présente une iconographie analogue à la Vierge siégeant au sommet de l'Arbre généalogique du Christ dans l'*Hortus deliciarum* (Zschokke [1986] 31 ; Gatouillat [2007] 222–231) ; cf. les miniatures de l'Arbre de Jessé, au f. 7^{v}, et du *Lignum crucis*, au f. 8^{r}, dans le Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex St. Peter, Perg. 139, témoin daté de 1260 et provenant de Strasbourg.

31 Réau (1957); Piazza (2012); Salonius (2014) 220–224.

32 Piazza (2014); Salonius (2014) 224–225. Un croquis de l'Arbre de Jessé sur le dernier folio (143^{v}) du Vat. gr. 333 [Dyktion 66964], manuscrit byzantin daté d'entre 1050 et 1075, pourrait reprendre un modèle plus ancien, que l'on suppose existant à Constantinople dans le monastère dédié à la *Theotokos Peribleptos* dans le deuxième quart du XIe siècle (Salonius [2014] 221–222).

33 Cf. Rt 4.22 ; 1 Sam 16.1 ; Mt 1.5 ; Lc 3.32, At 13.22 ; Rm 1.3 ; 15.12, et Lapostolle (1991) ; Guignard (2023).

3.23-28 et Matthieu 1.1-17.[34] Par ailleurs, alors que Jésus-lui-même déclare être la racine et la descendance de David (*radix et genus David*), l'Étoile splendide du matin (*stella splendida et matutina*), Apocalypse 22.16b[35] paraît encore récapituler la toute première exégèse chrétienne au sujet de la généalogie du Christ. La prophétie d'Isaïe a certainement joué un rôle décisif dans le développement théologique du thème, et, par conséquent, aussi dans la genèse du motif iconographique, auquel elle donne même la dénomination.[36] Toutefois, la dense exégèse chrétienne de Isaïe 11.1 implique le renvoi à de nombreuses références scripturaires et peut-être aussi une explication plus complexe sur la genèse iconographique de la figure se tenant aux pieds de l'arbre.

Ainsi, se dégagent trois modèles principaux d'interprétation et d'identification:

1. Un premier modèle caractérisé par une figure frontale, assise ou debout, qui porte l'arbre. On retrouve ce modèle dans les témoins du *Speculum virginum*, traité en forme dialogique sur la vie monastique féminine de la moitié du XIIe siècle :[37] la miniature de l'Arbre généalogique du Christ précède l'*incipit* de l'écrit[38]. Dans cette miniature, les légendes précisent l'identité de la plupart des personnages représentés. Ainsi, la figure à la base de l'arbre est identifiée à Booz, dont le fils Obed, comme il est dit vers la fin du Livre de Ruth, est « père de Jessé, père de David » (Rt 4.17). Ce passage constitue de façon significative la première mention biblique de David. C'est en effet « aux pieds »[39] de Booz endormi que se décide le sort de Ruth, la veuve étrangère qui intervient dans la généalogie de David, et donc du Christ.[40]

34 Piazza (2012) 819.

35 Cf. aussi Ap 2.28.

36 Sur la dénomination « Arbre de Jessé », voir Fassler (2000) 390, n. 2.

37 Éd. Seyfarth (1990).

38 Cf. London, British Library, Arundel MS 44, f. 2^v^, XIIe s. Dans le *Speculum virginum*, le motif de l'arbre se retrouve dans d'autres miniatures en son sein : cf. les miniatures du Paradis mystique (f. 13^r^), des Arbres des vices (f. 28^v^) et des vertus (f. 29^r^), de l'Arbre des trois fruits des femmes (f. 55^r^) et de la Maison de la sagesse (f. 144^v^).

39 L'expression biblique revient trois fois dans le Livre de Ruth (3.4,7,14), employée en tant qu'euphémisme indiquant l'acte sexuel. Dans le récit il n'est pas clair s'il s'est effectivement déroulé (cf. Laffey and Leonard-Fleckman [2017] 106–113 ; Doane [2019] 80–83).

40 En raison d'une famine, Élimélek et sa femme Noémi avec leurs deux enfants quittent Bethléem pour les Champs de Moab. Là, Élimélek meurt et, après une dizaine d'années, également ses enfants, laissant leurs épouses moabites veuves et sans descendance. Noémi, désormais seule, quitte les Champs de Moab et fait retour à Bethléem, accompagnée par sa bru Ruth, veuve, sans enfants et étrangère, mais qui souhaite fermement rester avec sa belle-mère plutôt que faire retour à la maison de sa mère. Une fois arrivées à Bethléem, au début de la moisson des orges (Rt 1), Ruth glane les épis dans les champs, où elle fait la connaissance de Booz, parent d'Élimélek. Celui-ci laisse Ruth libre de glaner les épis derrière les moissonneurs, en leur demandant de ne pas la frapper, et lui accorde de boire aux cruches (Rt 2). Par la ruse de Noémi, Booz prendra finalement pour épouse Ruth en renversant de façon heureuse le sort malheureux des deux femmes (Rt 3.1–4.17). Le récit paraît donc indiquer le mariage entre la veuve moabite Ruth et Booz (cf. Wambacq [1964]) comme une des étapes principales de la lignée de David. D'ailleurs, « si le *Livre de Ruth* est lu chaque année dans les synago-

2. Un deuxième modèle avec un personnage endormi à la base de l'arbre identifié à Jessé.[41] L'importante diffusion de ce modèle, à partir du XIIe siècle, prouve son succès. Son schéma iconographique peut varier dans le choix des personnages et des formes, mais la figure endormie semble en constituer l'élément constant.[42]
3. Il existe un troisième modèle dans lequel se dresse une figure auréolée, identifiée au Seigneur, tenant fermement en main l'arbre lui-même, voire le plante en terre. Cet exemple d'arbre généalogique du Christ, unique en son genre, se retrouve dans l'*Hortus Deliciarum*.

Par rapport à l'iconographie la plus courante, cette représentation dans l'*Hortus* se distingue par son originalité et par l'exhaustivité des données scripturaires et exégétiques. Le motif de la généalogie du Christ occupe par ailleurs aussi les folios 81^{r}–83^{r}, où se succèdent plusieurs contenus scripturaires et théologiques en prose et en vers, qui, avec l'Arbre généalogique au f. 80^{v}, constituent ensemble une unité thématique autonome.

---

gues à la Pentecôte, fête des moissons, ce n'est pas parce que l'essentiel de l'histoire se passe au temps de la moisson. C'est parce qu'il est considéré comme le livre de l'émergence de la maison royale de David » (Monat [2009] 22). Dès lors, par la mention de Ruth, cette étape-clé de la lignée de David est également mise en relief chez Mt 1.5 dans la généalogie du Christ. Quatre autres femmes y figurent: ce sont Thamar (Mt 1,3), Rahab (Mt 1.5), la femme d'Urie [Bethsabée] (Mt 1.6) et Marie (Mt 1.16). Au sujet de leur rôle chez Matthieu 1.1-17, voir Osborne (2010). À propos de Ruth et Booz dans la généalogie du Christ, cf. Gaudentius Brixiensis, *Tractatus* VIII.42 : *Ideo sanctus euangelista non absolute ait: 'Die tertia nuptiae fiebant', sed coniunctione praeposita loquitur: Et die tertia nuptiae fiebant in Cana Galilaeae, et ibi erat, inquit, mater Iesu. - Ibi; ubi? utique apud gentes; nam beatam Mariam de gente Moabitarum ex matre legimus traxisse originem. Booz enim genuit Obeth ex Ruth - utique illa muliere Moabitidi, - Obeth autem genuit Iesse, Iesse genuit David regem, de cuius semine nascitur Ioseph, cui desponsata virgo Maria - eiusdem quippe tribus, quia aliter non licebat - genuit Iesum, qui dicitur Christus* (éd. Glück [1936] 72) ; Hieronymus, *Commentarii in Esaiam* V.16.1 : *De petra deserti, hoc est, de Ruth, quae mariti morte uiduata, de Booz genuit Obed, et de Obed Iesse, et de Iesse David, et de David Christum. Monteum autem filiae Sion aut ipsam urbem Hierosolymam interpretabimur, aut iuxta sacratam intellegentiam, Ecclesiam, quae sit in uirtutum culmine constituta* (éd. Adriaen [1963] 179). Gaudence de Brescia, à propos des noces de Cana, observe que Marie est présente parmi les gentils, car – il argumente – elle est issue du peuple moabite par sa lignée maternelle. Il parcourt alors la généalogie à partir de l'union de Ruth et Booz jusqu'à David. De la descendance de ce dernier sont issus Joseph et Marie, de la même tribu que son époux. En revanche, Jérôme, interprétant la prophétie de Isaïe 16,1, identifie dans la « pierre du désert », d'où viendra l'agneau qui montera au mont de la fille de Sion, exactement la veuve moabite Ruth, laquelle engendre de Booz Obed, d'Obed Jessé, de Jessé David, et de David le Christ. Il désigne pourtant le « mont de la fille de Sion » comme la ville de Jérusalem ou l'Église.

41 De quelle manière une figure couchée et endormie à la base d'une souche se serait-elle cristallisée dans l'iconographie de l'Arbre de Jessé ? Dans le développement du thème iconographique, le *testimonium* Is 11.1 a été peut-être approfondi par le parallèle avec d'autres images bibliques : la naissance d'Ève du flanc d'Adam endormi (Gn 2.21-22) ? Le songe de Jacob (Gn 28.1-4,10-15) ? (Lapostolle [1991]). Ou encore Booz endormi avec Ruth couchée « à ses pieds » (Rt 3.1-13) ?

42 Lapostolle (1991) ; Piazza (2014) 765–766. Sur ce modèle, voir les exemples cités en notes 28, 29 et 30.

2 Les contenus des folios 80^{v}–83^{r} et leur organisation

D'un point de vue structurel, les folios 80^{v}–83^{r} se composent de douze éléments, à savoir une miniature, deux récits bibliques, trois extraits en vers et six extraits en prose. La miniature a déjà fait l'objet de plusieurs descriptions, mais sa relation avec les textes qui la suivent ne semble pas avoir été si approfondie jusqu'à présent.[43]

En observant le contenu et l'ordre de ces éléments, se dévoile une structure tripartie dont la mise en page s'organise de façon étudiée et conforme aux caractéristiques physiques du codex. La première partie est constituée par la miniature de l'arbre généalogique du Christ, la deuxième et la troisième parties sont deux séries textuelles avec une organisation déterminée. Chacune des deux parties textuelles est ouverte par un récit biblique, l'un tiré de l'Ancien Testament, l'autre du Nouveau Testament. D'une part, on lit Genèse 15,1-6, le fameux passage où Yahvé promet à Abraham, vieux et sans enfants, une descendance innombrable telle que les étoiles dans le Ciel ;[44] de l'autre, on lit Matthieu 1, contenant la généalogie du Christ à partir d'Abraham, l'annonce de l'ange à Joseph sur la naissance de l'Emmanuel de la vierge Marie et enfin l'accomplissement de cette révélation. Le premier chapitre de Matthieu est alors suivi de deux discours sur le passage évangélique en question. Christine Bischoff identifie le premier (ed. Bischoff, n° 305)[45] avec l'*Homelia sanctae Mariae* de Bède (VIIe–VIIIe s.), le second (ed. Bischoff n° 306)[46] avec l'*Homelia in Mattheum* de Walafrid Strabon (IXe s.).

Dans notre analyse, nous concentrons notre attention sur la série la plus articulée, inclue entre la miniature et la citation de Matthieu 1. Elle se compose de quatre couples textuels en étroite relation thématique. Dans chacun de ces couples, le premier texte est soit une citation biblique soit un extrait poétique introduisant un motif théologique, qui est davantage développé dans l'extrait en prose qui le suit. En dehors de Genèse 15,1-6, tous les textes qui composent cette série ne semblent pas attestés ailleurs et leur identification demeure difficile.

Au sujet des trois poèmes, avec schémas métriques et thèmes analogues, ils font peut-être partie d'une même œuvre. Son auteur, *Godesscalcus*[47], se déclare par acrostiche dans le deuxième poème de la série (éd. Bischoff n° 300).[48]

43 Cf. Cames (1971) 37–40 ; Joyner (2016) 25–26.

44 Gn 15.5 : *suspice celum et numera stellas si potes.* (. . .) *sic erit semen tuum.*

45 Green (1979a) 130–131.

46 Green (1979a) 131–133.

47 Cf. Green (1979b) XI.

48 Green (1979a) 128–129. D'après Johanne Autenrieth, Godescalc a peut-être appartenu au même groupe d'ecclésiastiques que Conradus et Hugo (auteurs des carmes *Hoc in monte uivo* et *Hunc ad montem uite fontem* (éd. Bischoff n°1162, 1163 : Auterienth [1971] n° 6, 7), et il aurait donc composé les

L'identification des textes et des auteurs est certes importante, toutefois pour la compréhension de l'*Hortus deliciarum* il convient avant tout de lire attentivement les textes tels qu'ils se présentent, en les considérant selon leur succession et dans leurs relations réciproques, car l'organisation et la disposition des nombreux morceaux littéraires au sein de l'*Hortus* donne en quelque sorte à chaque écrit une forme nouvelle. C'est pourquoi, au lieu de lire les fragments dans le but de formuler une hypothèse générale sur l'œuvre dont ils ont été tirés, nous les considérerons comme ils sont proposés dans l'*Hortus*, où ils forment avec l'image et les autres textes un *continuum* thématique cohérent.

3 La descendance céleste d'Abraham

La série textuelle qui s'étend entre la miniature[49] et Matthieu 1 (éd. Bischoff n° 304)[50] est ouverte par la citation de Genèse 15.1-6 (éd. Bischoff n° 296),[51] où le Seigneur promet à Abraham une descendance innombrable telle que les étoiles dans le ciel,[52] ce qui permet ainsi de cerner et introduire dans l'*Hortus* le motif des étoiles, un des thèmes clés des folios 80^{v}–83^{r}. Si l'on retourne observer la miniature de l'arbre, les étoiles sont bien représentées et vers elles se dirigent les regards d'Abraham et de l'ange.

Le passage vétérotestamentaire est suivi d'un extrait en prose (éd. Bischoff n° 297),[53] anonyme et apparemment attesté nulle part ailleurs, qui développe une exégèse originale autour du thème des étoiles en Genèse 15.5 :

> Quia sancti comparantur stellis[54] celi, ideo dixit Dominus Abrahe: *Suspice celum et numera stellas si potes, sic erit semen tuum*.[55] Sicut enim stelle sunt celis infixe, nunquam de celis casure, sic omnes sancti celis sunt infixi, nunc desiderio post gaudio perhenni ibi mansuri, dicentes cum apostolo: *nostra conversatio est in celis*,[56] istud suspice in celum, quod patri eorum per fidem

poèmes aux folios 81^{r}–81^{v} (éd. Bischoff n° 298, 300, 302 : Auterienth [1971] n° 45–47), qui vont ensemble et qui peuvent provenir d'un plus grand cycle de poèmes (Autenrieth [1971] 320).

49 Green (1979a) 126.

50 Green (1979a) 130.

51 Green (1979a) 127.

52 Trois promesses de Dieu à Abraham : 1) Gn 15.5 ; 2) Gn 17.16 ; 3) Gn 22.15-18 (cf. Cames [1971] 38–39).

53 Green (1979a) 127.

54 Cf. Petrus Cantor, *Distinctiones Abel*, *littera* S, *articulus* 22 : SANCTI COMPARANTVR STELLIS –- [a]Propter loci positionem. Unde Apostolus: *Conuersatio nostra in celis est*. –[b]Propter lucem. Vnde: *Vos estis lux mundi*. Item: *Sic luceant opera uestra bona*, etc. –[c]Propter ordinem. Unde Apostolus: *Omnia* modeste *et* ordinate *facietis*. Et alibi: *Unusquisque in ordine suo*. –[d]Propter differentiam claritatis. Unde: *Stella differt a stella in claritate*. –[e]Propter firmitatem. Quicquid enim dicatur de stellis, semper cursum suum peragunt; sic et sancti uite sue cursum perficiunt, quicquid dicant detractores. (éd. Barney [2020a] 583).

55 Gn 15.5.

56 Phil 3.20.

> Abrahe dictum est a deo seruantes. Quod suspice in celum, illa splendida stella filius Abrahe Martinus gemma sacerdotum ita seruavit, quod de eo scriptum est: *oculis ac manibus in celum semper intentus, invictum ab oratione spiritum non relaxabat*.[57] De quo suisque similibus sanctis dicitur in Daniele: *qui autem docti fuerunt fulgebunt quasi splendor firmamenti, et qui ad iusticiam erudiunt multos, quasi stelle in perpetuas eternitates*.[58] Itaque de beatis hominibus qui stellis comparantur. Dominus ad Abraham sic loquitur: Sic erit semen tuum, uidelicet innumerabiles homines, sicut stelle. Splendide sicut stelle in diuersa resurrectionis claritate, inter se differentes sicut stelle, apostolo dicente: *stella differt a stella in claritate, sic et resurrectio mortuorum*.[59] Clariores enim stelle sunt docti quam non docti. Clariores sunt stelle illi uidelicet qui ad iusticiam erudiunt multos, quia illi qui stelle quidem sunt sunt sed nullos erudiunt. Clariores sunt uirgines sancte quam uidue. Clariores sunt vidue quam coniugate, et inter ipsas uirgines alie aliis clariores, sic inter uiduas, sic inter uiduas, sic inter coniugatas et tamen in celo tam bene sunt obscuriores quam clariores quia non est locus stellarum nisi in celo. Ergo si sic est semen Abrahe sicut stelle, consequens est ut in celo sint filii Abrahe. Nam illud semen Abrahe, quod comparatur harene, non habet locum in celo, nisi de harena fiant stelle dum adhuc sunt in hoc mundo.[60]

L'auteur explique pourquoi les saints sont comparés aux étoiles en s'appuyant sur la similitude des fils d'Abraham en Genèse 15.5. Il y entrevoit une signification à la fois quantitative et qualitative : la progéniture du patriarche n'est pas seulement innombrable comme les étoiles, mais aussi céleste, car le ciel, où sont fixées les étoiles, est tout d'abord la patrie de Dieu et de ses saints. Et, comme les étoiles ont chacune un éclat différent, de la même manière, dans la résurrection, les saints portent chacun une luminosité différente,[61] mais tous demeurent au ciel. La descendance d'Abraham est néanmoins terrestre, puisque, comme il est écrit en Genèse 22.17,[62] elle est aussi semblable au sable sur le rivage de la mer. Toutefois, les grains de sable peuvent toujours devenir des étoiles alors même qu'ils sont encore dans le monde

L'explication se construit sur une dense succession de références,[63] apparemment toutes signalées (*dixit Dominus Abrahe* [. . .] ; *dicentes cum apostolo* [. . .] ; *de eo scriptum est* [. . .] ; *in Daniele* [. . .] ; *apostolo dicente* [. . .]). Y figure aussi un parallèle avec les *Distinctiones Abel* de Pierre le Chantre, *cantor Parisiensis* de l'école de Notre-Dame, mort en 1197 :[64] son répertoire alphabétique, daté de la même époque que

57 Sulpicius Severus, *Epistula tertia ad Bassulam* 15 (*BHL* 5613) : *Oculis tamen ac manibus in caelum semper intentus, inuictum ab oratione spiritum non relaxabat*, « cependant les yeux et les mains sans cesse tendus vers le ciel, il ne laissait pas son âme invincible se relâcher dans sa prière » (éd. et trad. Fontaine [1967] 342–343).

58 Dn 12.3.

59 1 Cor 15.41. Dans 1Co 15.41, Paul opère une comparaison entre les corps célestes et les corps terrestres, puis une comparaison au sein des corps célestes : les étoiles n'ont d'ailleurs pas toutes la même luminosité (cf. Barrett [1968] 371–372 ; Fabris [2005] 208).

60 Cf. 1Co 15.42,44a : *sic et resurrectio mortuorum seminatur in corruptione surgit in incorruptione* (. . .) *seminatur corpus animale surgit corpus spiritale* (. . .).

61 Cf. n. 14.

62 Gn 22.17 (. . .) *multiplicabo semen tuum sicut stellis caeli et velut harenam in litore maris*.

63 Voir n. 54–60.

64 Barney (2020) 15.

l'*Hortus deliciarum*,[65] indique à la lettre S la définition de la *distinctio* SANCTI COMPARANTUR STELLIS,[66] précisément la même qui débute l'extrait en prose de l'*Hortus*. Il nous semble pourtant délicat d'affirmer que l'auteur de ce dernier fragment, antérieur, même de peu,[67] à la rédaction de l'*Hortus* se soit appuyé exactement sur l'œuvre de Pierre le Chantre. Ainsi, trois explications nous paraissent possibles : (1) L'auteur du fragment dans l'*Hortus* a consulté un répertoire analogue à celui de Pierre le Chantre. En raison du caractère instrumental du répertoire, le fragment intègre la *distinctio* comme une notion théologique commune, et non comme la citation d'une référence à signaler ; (2) Pierre le Chantre a puisé la *distinctio* dans le même texte que celui transcrit dans l'*Hortus* ; (3) L'auteur du fragment dans l'*Hortus* a cité la formule *sancti comparantur stellis* en la tirant d'une autre source et en la signalant. Toutefois, lors de la compilation de l'*Hortus*, la référence de la citation a été omise dans la transcription.

Le thème de la descendance d'Abraham est repris dans le premier fragment poétique (éd. Bischoff n° 298) :[68]

Interpretatur Abraham	'Abraham' signifie
Pater multarum gentium	'père de nombreux peuples'
Qui sunt omnes Christiani	qui sont tous les chrétiens,
Vel Iudei uel pagani.	qu'ils soient juifs ou païens.
Sicut Adam nascentium	Comme Adam est le père
Pater est et morientium	de ceux qui naissent et qui meurent,
Sic Abraham omnium	ainsi Abraham est le père
Pater est resurgentium.	de tous ceux qui renaissent.
Sed ille non vivificat	Mais lui ne ramène jamais à la vie
Ullum umquam ut resurgat,	quiconque afin qu'il ressuscite.
Sed Christus semen Abrahe	Mais Christ, descendance d'Abraham,
Iubet mortuos vivere.	ordonne aux morts de vivre.
Tamen dispares merito	Toutefois, il donne avec justice
Dispari donat premio	des choses différentes en récompense inégale,
Stellas vocans superis,	appelant les étoiles vers les cieux
Harenam mittens inferis.	et renvoyant les grains de sable aux enfers.

65 Les *Distinctiones* sont datées d'entre la fin de 1170 et la fin de 1180 (Barney [2020] 46–47), l'*Hortus deliciarum* d'entre 1168 et 1178 (Bischoff [1979] 13).

66 Voir n. 54. Dans la définition de l'article 22, Pierre le Chantre s'appuie, dans l'ordre, sur : Phil 3.20 ; Mt 5.15 ; Mt 5.16 ; 1Co 14.40 ; 15.23 ; 15.41. Parmi ces références, Ph 3.20 et 1Co 15.41 figurent aussi dans l'extrait de l'*Hortus* (cf. Barney [2020a] 583).

67 Certaines des sources identifiées de l'*Hortus* lui sont contemporaines (Bischoff [1979] 59).

68 Green (1979a) 127–128.

Et quia Deus Abrahe
Factus est semen Abrahe,
Omnes quos vite generat
Semen Abrahe computat.

Et parce que le Dieu d'Abraham
devint descendance d'Abraham,
la descendance d'Abraham embrasse
tous ceux à qui il donne la vie.

Libet autem intendere
Qualiter semen Abrahe
Sit qui de lumbis Abrahe
Non potuit procedere.

Mais il est bon de comprendre
comment la descendance d'Abraham
qui vient des reins d'Abraham
ne put pas se prolonger.[69]

Lumbos carnis pater Christi
Nec nunc nec umquam habuit,
Qui non homo non hominem
Sed Deus Deum genuit.

Le père du Christ n'eut,
ni aujourd'hui ni jamais, les reins de la chair ;
celui qui n'est pas homme n'engendra pas l'homme,
mais Dieu engendra Dieu.

Alter natus ab altero
Sed neuter prior altero
Qui finis absque termino
Unum sunt cum Paraclito.

L'un engendré par l'autre,
mais aucun des deux n'est le précédent de l'autre,
ceux qui sont en-dehors des limites de la mort
sont un avec le Paraclet.

Misertus pater Dominus,
Quod homo fuit perditus
Huc in nostrum exilium
Pro servo misit filium.

Le Seigneur Père miséricordieux,
parce que l'homme était perdu,
envoya ici dans notre exil
son fils en faveur de l'esclave.

Ad hoc ut quam non habuit
Carnem de carne sumeret,
Non ex alio semine
Nisi de sancti Abrahe.

C'est pour cela que, afin qu'il prît chair
de la chair qu'il n'avait pas,
et non d'une souche différente
de celle du saint Abraham –

Renes atque cor illius
Inflammans sancto Spiritu,
Carnis privans incendiis
Aptans Dei mysteriis.

dont les reins et le cœur
brûlant du Saint Esprit,
soustraits aux incendies de la chair,
se façonnant aux mystères de Dieu, –

In cuius sanctis renibus
Aridis quia senibus,
Semen natura mortuum
Fit iussu Dei vividum.

dans ses reins très saints,
desséchés car âgés,
la descendance, destinée à s'éteindre par la nature,
devint pleine de vie par la volonté de Dieu,

Ad procreandum filium
De Sara sibi genitum
Quo semine sterilium
Plantatur virgo virginum.

pour engendrer un fils,
né lui de Sara,
et, dans cette descendance des stériles,
la Vierge des vierges est enracinée.

69 Après l'avènement du Christ.

Le fragment poétique se compose de 13 quatrains à rythme ascendant dans lesquels Christine Bischoff a reconnu l'acrostiche *<mar>is stella maria*, ce qui suggère l'absence d'au moins trois strophes.[70] En reprenant la signification du nouveau nom donné par Dieu au patriarche en Genèse 17.5, Abraham est donc désigné comme le père de nombreux peuples. Mais si Adam est le père de tous les hommes, Abraham est celui des ressuscités. C'est pourtant le Christ, descendance d'Abraham,[71] qui a le pouvoir de ressusciter les morts. Et puisque Dieu lui-même devint descendance d'Abraham, la progéniture de celui-ci compte tous ceux que Dieu engendre à la vie éternelle. La généalogie issue des reins d'Abraham ne pût pourtant pas s'accroître après la naissance de Jésus. En ce temps-là, le Christ, qui est Dieu, prît chair exclusivement de la descendance d'Abraham, et non de celle d'un autre ancêtre, car le cœur et les reins désormais desséchés du patriarche étaient enflammés de l'Esprit Saint. Et puisque c'est grâce à la volonté de Dieu qu'Abraham et Sara purent engendrer dans leur vieillesse, c'est exactement dans cette descendance des stériles (*semine sterilium*) qu'est plantée la Vierge des vierges. Ce dernier quatrain clarifie ainsi le thème marial annoncé dans l'acrostiche. C'est à travers le *semen sterilium*, syntagme qui ne paraît pas attesté ailleurs, que la mère du Christ, la Vierge Marie, est conçue.

Le parallélisme entre la conception des stériles et la conception de la Vierge est ancien. Luc, qui, différemment de Matthieu, omet dans la généalogie du Christ la mention de Marie, fait cependant précéder le récit de l'Annonciation par celui de l'annonce de la naissance de Jean-Baptiste à une Elisabeth stérile. Et comme on le sait, dans le *Protevangelium Iacobi* et ses réécritures, ce thème est encore davantage développé narrativement. Joachim et Anne, sans enfants, seront eux-aussi, comme Abraham et Sara, visités par la grâce de Dieu, en devenant parents de la Vierge Marie.[72]

À ces vers, un autre texte en prose anonyme suit (éd. Bischoff n° 299).[73]

> *Quis non conrideat, quis non congaudeat, si tamen recte vivit, si considerat de spuma peccati, de luto, quin ut expressus dicam, de merda seminis immundi fieri stella celi?*[74] *Quod Ysaac efficere*

70 Autenrieth (1971) 319.

71 Ga 3.7, 29 : *cognoscitis ergo quia qui ex fide sunt hii sunt filii Abrahae* (. . .) *si autem uos Christi ergo Abrahae semen estis secundum promissionem heredes*.

72 Le drame de Joachim et Anne occupe les cinq premiers chapitres du *Proteuangelium Iacobi*. I : drame de la stérilité introduit du point de vue de Joachim qui, sans progéniture, espère en Dieu en se souvenant de l'histoire d'Abraham. Affligé, il ne se montre pas à sa femme et se rend dans le désert pour quarante jours ; II–III : drame de la stérilité du point de vue d'Anne, dédoublé par l'absence du mari (elle vit une sorte de veuvage). Fort affligée, elle enlève ses habits de deuil, se lave la tête, se met ses habits de mariée et invoque le Dieu qui a exaucé Sara, en se plaignant de son malheur ; IV : Anne est la première destinataire de la prophétie de l'ange, puis c'est au tour de Joachim ; V : nativité de Marie (éd. et trad. de Sticker [1961] 64–89 ; trad. Frey [1997] 81–86). Cf. *Pseudo-Matthaei Evangelium* I–V (éd. et trad. Gijsel [1997] 286–328) ; *Libellus de natiuitate sanctae Mariae* I–V (éd. et trad. Beyers [1997] 276–298). Au sujet des récits sur la nativité et la jeunesse de Marie, voir Norelli (2001) 21–35.

73 Green (1979a) 128.

74 Cf. 1Co 15.41–44.

non potuit, qui quamlibet iusto Abrahe promissus fuerit, tamen de immundo propter originale peccatum semine patris et sanguine matris, sicut lac, immulsus de patre in matrem, ibique sicut caseus coagulatus influxit et qui de corruptione confluxit in corruptionem diffluere, sicut omne genus humanum habuit, sicut in promptu est in cadaveribus mortuorum videri. Quorum nunquam unus resurgeret, nisi ille novus homo qui non confluxit, non inmulsus in matrem, nec sicut caseus in ea coagulatus, sed in Spiritu sancto, Deo non homine, patris Dei non hominis, patris filius ante tempora Deus non homo, ut fieret homo, in uterum virginis conceptus non homo, sed Deus, ex clauso virginis utero Marie exiens Deus et homo. Genus humanum de morte resuscitasset, et sicut stellas, claritate differente,[75] *in celo beatos collocasset. Itaque in celum nec Ysaac, nec se nec aliquem portasset qui nunquam per se de morte resurgeret. Ille autem qui de celo venit, qui super omnes est, qui non deorsum sed desursum est, deorsum venit, non ut deorsum maneret, sed ut nos, qui non desursum sed deorsum sumus, secum de deorsum in sursum ducendo in celo collocaret. Hic est semen Abrahe, filius filie Abrahe, plus quam virginis domine nostre beate Marie. De hoc semine Abrahe dixit Sara: Risus fecit mihi Dominus; quicumque audierit conridebit mihi.*[76] *Gaudium enim de Ysaac nato et morituro quasi momentaneum fuit. Gaudium vero, de quo filius gaudii Ihesus dicit beatis: Gaudium vestrum nemo tollit a vobis.*[77] *Quod factum est per ipsum Ihesum semen Abrahe, per virginem factum. Sine fine est mansurum, quia Christus manet in eternum. De quo nichil est de luctu, sed sine eo omnia que sunt in luctu. In eo autem omnia que sunt de risu, videlicet gaudio indeficiente. Ideo Abraham risit.*[78] *Sara risit.*[79] *Ysaac de risu nomen accepit.*[80] *In quo risu etsi notetur in littera quod impossibile eis promitteretur unde risissent, secundum spiritum autem totus iste risus est de Christo, in quo ridet, id est gaudet omnis homo reparatus de morte ad vitam, sicut econtrario flet, id est dolet, omnis per Adam natus de vitam in mortem.*

Le texte se déploie autour du motif du rire de Sara et Abraham, lu comme expression de joie pour l'avènement du Christ, fils de Marie, la bienheureuse vierge fille d'Abraham (*hic est semen Abrahe, filius filie Abrahe plus quam virginis domine nostre beate Marie*). Jésus est donc l'homme nouveau conçu par l'Esprit Saint, qui, venant du Ciel dans le monde et ressuscitant les hommes corrompus par le péché et destinés à la mort, les conduit et les établit dans le Ciel comme les étoiles. Abraham et Sara ont donc ri en raison du Christ, grâce auquel chaque homme passé de la mort à la vie se réjouit.

75 Cf. 1Co 15.41.

76 Gn 21.6.

77 Jn 16.22.

78 Gn 17.17 ; 21.6.

79 Gn 18.12–15.

80 Gn 21.3 ; Hieronymus, *Hebraicae quaestiones in libro Geneseos* 17.19 : *Interpretatur enim Isaac risus. Alii dicunt, quia Saraa riserit, ideo eum risum vocatum esse, quod falsum est. Alii uero quod riserit Abraham, quod et nos probamus. Postquam enim ad risum Abrahae vocatus est filius eius Isaac, tunc legimus risisse et Saram* (éd. De Lagarde [1959] 22).

4 La « Toute-petite branche de la virginité »

Après ce texte, se succèdent quinze quatrains (éd. Bischoff n° 300),[81] qui, comme le suggère l'acrostiche *Godesscalcum tuu<m>*,[82] sont dépourvus d'au moins une strophe.

Germinat radix sterilis,	La racine stérile[83] fait germer
Virgulam virginitatis,	la Toute-petite branche de la virginité.
Patribus impositis	Les ancêtres établis,
Ex Abraham progenitis.	étant nés d'Abraham,
Omnium quorum nomina	l'évangéliste met en ordre
Componit Euangelista	les noms de tous,
Inter Abraham sterilem	entre Abraham le stérile
Atque Mariam virginem.	et la Vierge Marie,
Disiungens non sine causa	séparant non sans raison
Patrem a sua filia	le père de sa fille
Per filiorum termina	à travers les fins de ses fils
Et temporum curricula.	et le cours des temps.
Ex Sara nam si Abraham	De fait, si Abraham, par Sara,
Non filium sed filiam	avait engendré en peu de temps
Non Ysaac sed Mariam	non un fils, mais une fille,
Mox genuisset unicam,	non Isaac, mais uniquement Marie,
Sare non esset amplius	soit la fille, soit le fils,
Vel filia uel filius,	ne serait plus issu de Sara,
Cui dedit Deus Abrahe	à laquelle Dieu donna
Ysaac solum parere.	d'engendrer seulement Isaac d'Abraham.
Sic cum non esset de Sara	Ainsi, si le patriarche ou le prophète,
Patriarcha vel propheta,	si le roi ou le chef, n'étaient pas de Sara,
Rex, dux, non esset tam clara	la longue suite des ancêtres
Dei matris prosapia.	de la mère de Dieu ne serait si illustre.
Cavens hoc sanctus Spirito:	L'Esprit Saint, sollicite en faveur de cette mère,
Ex hac matre sollicitus,	assurant cela
Plurimis eam patribus	au travers de nombreux
Nobilitat nobilibus.	nobles pères, l'anoblit.

81 Green (1979a) 128–129.

82 Autenrieth (1971) 320.

83 En considération du vers 7, où Abraham est dit « stérile » (*Abraham sterilem*), une autre interprétation possible de *radix sterilis* est « la racine du stérile ».

Arbori cuius genesis	La généalogie de celle-ci
Recte videtur similis,	semble vraiment pareille à un arbre,
Radice, ramis, stipite,	qui croît amplement
Que solet magna crescere.	par la racine, les branches, le tronc.
Liquet cunctis certissime	Il est fort manifeste à tous
Turbam gentis iudaice	que la multitude du peuple juif
Ex Abraham processisse	a cru d'Abraham
Ut arborem de radice.	comme l'arbre de la racine.
Cuius est stipes arboris	Le tronc de cet arbre est
Ysaac natus sterilis,	Isaac, fils de stérile,
Et Iacob eius filius	et Jacob son fils,
Multis natis ramifluus.	branche portant beaucoup de fils,
Unde nati patriarche,	d'où sont nés patriarches,
Reges, duces et prophete,	rois, chefs, prophètes,
Nobiles nobiliori	nobles pères,
Patres uirginum uirgini.	pour la plus noble des vierges.
Magna nimis arbor ista,	Cet arbre est immense,
Cuius radix est in terra.	pénétrant les étoiles du ciel,
Vertex est virgo Maria	sa racine est dans la terre,
Penetrans celi sidera.	son sommet est la Vierge Marie.
Talis arboris dignitas	La dignité d'un tel arbre
Est radicis sterilitas,	se trouve dans la stérilité de sa racine,
Feta iubente Domino,	féconde par la volonté du Seigneur,
Negante carnis senio.	malgré la vieillesse de la chair.
Ultra mensuram sublimis,	La cime de cet arbre,
Summitas huius arboris	sublime au-delà de toute mesure,
Est candida virginitas	est la virginité resplendissante,
Quam fetat sancta Trinitas,	que la sainte Trinité féconde,
Ut Dei patris filium,	afin qu'elle reste toujours vierge,
Spiritu sancto conceptum,	engendrant l'enfant du Dieu père,
Gignens Deum et hominem	conçu d'Esprit Saint,
Virgo maneat perpetim.	Dieu et homme.

Germinat radix sterilis virgulam virginitatis,[84] « La racine stérile fait germer la Toute-petite branche de la virginité », ainsi débute ce nouveau fragment poétique. Il semble

84 Cf. Mc 4.26-27 : *et dicebat sic est regnum Dei quemadmodum si homo iaciat sementem in terram et dormiat et exsurgat nocte ac die et semen germinet et increscat dum nescit ille* ; *Breuiarium Cisterciense primitiuum*, IN OCTAVA NATIVITATIS DOMINI, AD VI : <*Ant.*> : *Germinauit radix Iesse, orta est stella ex Iacob, uirgo peperit salvatorem*, « La racine de Jessé germa, une étoile naquit de Jacob, la Vierge engendra le Sauveur » (éd. Waddell, [2007] 159) ; Adam de Sancto Victore, *Sequentia* VI.3-4 : *Celi rorant,*

d'abord illustrer la signification de l'analogie entre, d'une part, la stérilité d'Abraham et de Sara et, de l'autre, la virginité de Marie. En évoquant la généalogie de Matthieu,[85] l'auteur observe que l'évangéliste a listé la descendance d'Abraham exactement entre le patriarche stérile et la vierge Marie. Puis il propose une explication qui semble répondre aux raisons de cette longue généalogie : en effet, la Vierge Marie n'aurait-elle pu naître directement d'Abraham ? Toutefois, si Marie avait été fille directe d'Abraham, elle n'aurait alors pas été anoblie par un lignage si illustre, fait de patriarches, prophètes, rois et chefs. C'est alors que la généalogie de la Vierge Marie est comparée à un arbre afin de préciser que le peuple juif s'est accru d'Abraham comme l'arbre de la racine. Le tronc de cet arbre est Isaac, fils de stérile, et Jacob son fils, qui est à son tour une branche engendrant beaucoup d'enfants. Cet arbre immense, dont la racine est dans la terre et dont le sommet est la Vierge Marie, pénètre les étoiles du ciel. D'une part, la dignité d'un tel arbre se situe précisément dans la stérilité de sa racine, féconde par la volonté du Seigneur, de l'autre, sa cime est la virginité resplendissante que la sainte Trinité féconde, afin qu'elle reste toujours vierge, engendrant l'enfant de Dieu Père, conçu d'Esprit saint, Dieu et homme.

L'association *uirga-uirgo* est certes ancienne : on la retrouve déjà chez Tertullien qui, dans le *De carne Christi* 21.5, argumente que la racine de Jessé (Is 11.1) est la lignée de David, que le rameau de cette racine est Marie, d'où germe la fleur Jésus-Christ[86]

nubes pluunt, / montes stillant, colles fluunt, / radix Iesse germinat. / De radice flos ascendit / quem prophete preostendit / euidens oraculum. / Radix Iesse regem Dauid, / uirga matrem presignauit / uirginem, flos paruulum, « Les cieux versent la rosée, les nuages la pluie, les monts distillent l'eau, les collines la répandent, la racine de Jessé germe. De cette racine une fleur s'élève que l'oracle manifeste du prophète a montrée par avance. La racine de Jessé a préfiguré le roi David, la tige la mère vierge, la fleur le petit enfant » (trad. Grosfillier [2008] 276) ; *De sancta Maria Virgine* (*Florilegium ad historiam hymni qui 'acathistus' dicitur illustrandam,* éd. Meersseman [1958] 156, doc. 18, stropha 5): *Stirps Iesse florigera / Germinauit uirgulam, / Virga florem roscidum, / Ubi sanctus requiescit spiritus.*

85 Dans Mt 1.16, « Contrairement aux autres hommes de la généalogie du Christ, Joseph n'est pas identifié comme père, mais comme époux (ἄνδρα). Il est défini par relation avec sa femme Marie. » (Doane [2019] 105). Cet élément brise la syntaxe du passage évangélique, dans lequel les propositions coordonnées se succèdent par la répétition de la formule « x ἐγέννησεν y ». De façon différente à tous les descendants mâles de la généalogie, la filiation de Jésus est en revanche déterminée par ligne maternelle à travers l'introduction d'une proposition relative et d'un verbe à la forme passive: Mt 1.16 Ἰακὼβ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἰωσὴφ τὸν ἄνδρα Μαρίας, ἐξ ἧς ἐγεννήθη Ἰησοῦς ὁ λεγόμενος Χριστός (cf. Doane [2019] 105–110). En effet, la généalogie du Christ dans Matthieu présente plusieurs éléments subversifs, tels que le non-respect de la primogéniture ou la présence d'étrangers et de femmes (Doane [2019] 118–119 ; voir aussi Davies – Allison [1988] 183–185).

86 L'idée que Jésus descendrait de David par sa mère Marie est déjà relevée chez les auteurs chrétiens au IIe et IIIe siècle (cf. Iustinus, *I Apologia* 32.12-14 ; Ireneus Lugdunensis, *Aduersus haereses* 3.16.3. Voir Guignard [2017a] ; Id. [2018] ; Id. [2023] 46–47). Tertullien souligne cette ascendance par neuf fois dans son œuvre, dont sept passages s'appuient de façon explicite sur Is 11,1. Ce sont : *Aduersus Marcionem* III.17.3-4 ; IV.1.8 ; IV.36.11-12 ; V.8.4 ; *De carne Christi* 21.5-7; 22.1b-6 ; *Aduersus Iudaeos* 9.26-27 (voir Guignard [2023]). Cf. *De corona* 15.2.

(*radix autem iesse genus Dauid, uirga ex radice Maria ex Dauid, flos ex uirga filius Mariae, qui dicitur Iesus Christus*).[87]

Mais l'auteur emploie ici le mot *virgula*, « toute-petite branche », qui suppose un éventail élargi de références sur ce thème. En effet, si l'association *uirga* [ῥάβδος] – *uirgo* s'appuie sur Isaïe 11.1, l'emploi de *virgula* évoque à la fois Isaïe 11.1 mais également Cantique des cantiques 3.6. Notamment, dans la *Vulgata*, le mot *uirgula* ne dispose que d'une seule occurrence, à savoir dans le Cantique des cantiques 3.6 : *quae est ista quae ascendit per desertum sicut uirgula fumi*. L'interprétation de cette référence dans un sens marial semble confirmée dans les réécritures apocryphes du *Protoeuangelium Iacobi* (*BHG* 1046, *CANT* 50)[88], à savoir le *Pseudo-Matthaei Euangelium* (*BHL* 5334-5342b, *CANT* 51)[89] et le *Libellus de natiuitate sanctae Mariae* (*BHL* 5343-5345, *CANT* 52).[90] Ils réécrivent[91] l'épisode narré dans le *Proteuangelium Iacobi* 8.2-9, 1, dont le modèle est Nombres 17.16-26. Dans l'exemple vétérotestamentaire, la désignation du chef des familles de Levi est indiquée par le prodige du rameau qui bourgeonne ; en revanche, dans le *Proteuangelium Iacobi* 9.1, la colombe sortie d'une des branches (Τὴν δὲ ἐσχάτην ῥάβδον) présentées par les veufs est le signe qui dévoile la volonté divine, évoquant le Bap-

87 Éd. Mahé (1975) 425. Le thème *uirga-uirgo* se retrouve développé et commenté également chez les auteurs d'époque postérieure, voir par exemple : Fortunatianus Aquileiensis, *Commentarii in euangelia*, M. long. I. l. 199–200 (éd. Dorfbauer [2019] 119 ; cf. Guignard [2017b]) ; Ambrosius, *De patriarchis* 4, 19; *Expositio euangelii secundum Lucam* II.24 ; *De spiritu sancto* II.5.38 ; Chromatius Aquileiensis, *Tractatus in Mathaeum* 2.5 (cf. 1.6 et Guignard [2011] 109–111 ; Id. [2017b] 202–210) ; Maximus Taurinensis, *Sermo* 66.4 ; Hieronymus, *Commentarii in Isaiam* 4.13 ; Quoduultdeus, *De symbolo* II.4.3-4 ; *De cataclysmo* VI.5-8 ; Leo Magnus, *Tractatus* 24.1 ; Beatus Liebanensis, Eterius Oxomensis, *Aduersus Elipandum libri duo* 1.31 ; Rabanus Maurus, *In honorem sanctae crucis* C 16 ; Hildegardis Bingensis, *Symphonia armonie celestium reuelationum* II.21.1-2 (cf. Fassler [2000] 428). Le motif figure aussi dans le texte n° 312 de l'*Hortus* (éd Bischoff dans Green [1979a] 137) qui précède la section dédiée à la naissance de Jésus. Il s'agit d'un extrait du *Speculum ecclesiae* (*PL* 172, col. 999–1001) résumant la naissance et la jeunesse de Marie, en faisant allusion à l'épisode de la *uirga* de Joseph qui bourgeonne : *Itaque dum sacerdos omnibus puellis nuptias imperaret, et omnibus prono animo obedientibus, hec sola uirile consortium recusaret, Dominum pro hac re consuluit qui omnes de tribu Juda adesse cum uirgis iussit. Inter quos dum Joseph cum uirga affuit, uirga eius floruit, columba celitus ueniens flori incubuit* (cf *PL* 172, col. 1000A ; Poggi – Santini [2018] 339, n. 48).

88 Éditions : de Strycker (1961) ; Elliot – Rumsey (2022).

89 Il est difficile d'établir la datation de cet écrit. D'après son éditeur, « il est certain que le Pseudo-Matthieu a été rédigé entre le milieu du VIe siècle et les dernières décennies du VIIIe siècle, et il est probable qu'il a vu le jour dans le premier quart du VIIe siècle. » (Gijsel [1997] 67). Le texte A, qui dépend de l'archétype, serait l'œuvre d'un réviseur du VIIIe siècle dans le nord-est de la France (Gijsel [1997] 60–64, 218–219).

90 Ce remaniement, s'appuyant sur le *Pseudo-Matthaei Euangelium* et reflétant les principales lignes exégétiques et théologiques de l'époque carolingienne, aurait été rédigé entre les années 868–869 – datation de la lettre d'Hincmar à Odon de Beauvais sur la lecture publique des écrits apocryphes qui mentionne l'*historia de ortu sanctae Mariae* – et 1028 – date de mort de Fulbert de Chartres, premier témoin sûr du *Libellus de natiuitate sanctae Mariae* (Beyers [1997] 28–33 ; cf. Fassler [2000] 402–422).

91 Au sujet des deux remaniements, cf. Fassler (2000) 395–402 ; Norelli (2001) 31–35.

tême de Jésus,[92] mais peut-être également Isaïe 11.1-2. Cette référence semble être mieux relevée dans les réécritures latines. En effet, dans le *Pseudo-Matthaei Euangelium* 8.3, un ange annonce au grand prêtre qu'une *uirgula*, « une toute-petite branche », celle de Joseph, manifestera le signe de la colombe. Puis, dans le *Libellus de natiuitate sanctae Mariae* 7.8-9, une voix annonce au grand prêtre que c'est le signe annoncé chez Isaïe 11.1 qui dévoilera celui à qui confier en mariage la Vierge Marie : ce sera le possesseur du petit rameau qui, après l'offrande, fleurira, et sur lequel se posera l'Esprit du Seigneur en forme de colombe. Le thème de l'analogie stérilité/virginité est donc fort dans le *Proteuangelium Iacobi* et l'emploi du mot *virgula* dans ses réécritures évoque Cantique des Cantiques 3.6 selon la tradition de la *Vulgata* : c'est du désert, d'une terre stérile, qu'une femme mystérieuse monte comme une « toute-petite branche de fumée ». Ces allusions semblent claires également à l'auteur des vers transcrits dans l'*Hortus*. D'autres parallèles dans le *Codex Vyssegradensis*,[93] la *Legenda Aurea*[94] et dans la production de Hermann de Reun[95] attestent l'exégèse mariale du Cantique des cantiques 3.6 à la lumière de Isaïe 11.1 par le lien *uirgula/uirga*.

	virgulam virginitatis (*Hortus*, éd. Bischoff n° 300)
Ct 3.6	Τίς αὕτη ἡ ἀναβαίνουσα ἀπὸ τῆς ἐρήμου ὡς *στελέχη* καπνοῦ *τεθυμιαμένη*. quae est ista quae ascendit per desertum sicut *uirgula* fumi.
Is 11.1	Καὶ ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς ῥίζης Ιεσσαι, καὶ ἄνθος ἐκ τῆς ῥίζης ἀναβήσεται. et egredietur uirga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet.
Proteuangelium Iacobi 9.1 (cf. Nm 17.23[96])	Τὴν δὲ *ἐσχάτην ῥάβδον* ἔλαβε ὁ Ἰωσήφ. Καὶ ἰδοὺ περιστερὰ ἐξῆλθεν ἀπὸ τῆς ῥάβδου καὶ ἐπεστάθη ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἰωσήφ. Καὶ εἶπεν ὁ ἱερεύς· «Ἰωσὴφ Ἰωσήφ, σὺ κεκλήρωσαι τὴν παρθένον Κυρίου παραλάβαι εἰς τήρησιν αὐτῷ».[97]

92 Mt 3.16 ; Mc 3.10 ; Lc 3.22 ; Jn 1.32 (cf. Frey [1997] 90, n. 9,1).

93 Dans le *Codex Vyssegradensis*, le mot *uirgula* revient dans deux des inscriptions aux quatre scènes (f. 4^{r-v}) précédant le début de l'évangile de Matthieu (cf. Hayes Williams [2000] ; Klapisch-Zuber [2000] 54).

94 Dans la *Legenda Aurea* (CXV, *De assumptione beate uirginis Marie* ; éd. : Maggioni [2007] 876 ; Häuptli [2014] 1528), à propos de l'assomption au ciel du corps incorruptible de la *genitrix Dei*, Jacques de Voragine cite les vers d'un poète qu'il considère éminent (*uersificator egregius*), sans pourtant en préciser le nom. Ces vers célèbrent la Vierge Mère (*uirgo puerpera*) qui monte au ciel comme la toute-petite branche de Jessé (*uirgula Iesse*).

95 Hermannus de Runa, *Sermones festiuales* XLVIII.1-3 (éd. Mikkers [1986] 214–216). Les *Sermones festiuales* XLV–XLIX célèbrent tous l'Assomption de la Vierge Marie. Notamment, le *Sermo* XLVIII se développe exactement autour de Ct 3.6 (Mikkers [1986] 214–217).

96 καὶ ἐγένετο τῇ ἐπαύριον καὶ εἰσῆλθεν Μωυσῆς καὶ Ααρων εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ μαρτυρίου, καὶ ἰδοὺ ἐβλάστησεν ἡ ῥάβδος Ααρων εἰς οἶκον Λευι καὶ ἐξήνεγκεν βλαστὸν καὶ ἐξήνθησεν ἄνθη καὶ ἐβλάστησεν κάρυα.

97 « Or Joseph reçut la dernière baguette. Et voici qu'une colombe sortit de la baguette et se percha sur la tête de Joseph. Et le prêtre dit : "Joseph, Joseph, c'est toi qui as obtenu de prendre pour toi en garde la vierge du Seigneur" (éd. et trad. de Strycker [1961] 107).

Pseudo-Matthei Euangelium 8.3 (textus A)	Apparuit autem angelus et dixit ei: Est hic *uirgula breuissima* quam pro nihilo computasti et non illam cum ceteris protulisti.[98]
Liber de natiuitate sanctae Mariae 7.9	Secundum hanc ergo prophetiam cunctos de domo et familia Dauid nuptiis habiles non coniugatos uirgas suas ad altare allaturos, et cuiuscumque post allationem *uirgula* florem *germinasset*[99] et in cacumine eius spiritus domini in columbae specie consedisset, ipsum esse cui uirgo commendari et desponsari deberet.[100]
Codex Vyssegradensis, f. 4^{r-v}	f. 4^{r} : Res miranda viret rubus integer et tamen ardet (Ex 3,1-10). /Contra ius solitum parit *arida uirgula* fructum (Nm 17,1-18,8) ; f. 4^{v} : Clausa rex porta penetratque respicit ortum (Ez 44,1-3). / *Virgula* de Iesse procedit splendida flore (Is 11,1).
Hortus deliciarum, f. 81^{v}	Germinat radix sterilis *uirgulam* uirginitatis.
Hermannus de Runa, *Sermones festiuales* XXLVIII.2	Talis *fumi uirgula*, mater Verbi Dei, Maria virgo, suauem odorem spiravit altissimo. Talis ascendit per desertum animum habens ualde solitarium, quia prae cunctis hominibus Dei solius amore ac desiderio intentum.[101]
Legenda aurea CXV – *De assumptione beate uirginis Marie*	Ad hoc facit quod ille versificator egregius ait: Transit ad ethera/ uirgo puerpera,/ *uirgula* Iesse;/ non sine corpore,/ sed sine tempore/ tendit adesse[102].

Le texte en prose qui répond à ces vers (éd. Bischoff n° 301)[103] semble décrire l'*arbor genealogiae* tel qu'il est représenté dans l'*Hortus* au folio 80^{v}.

> *Radicem namque de qua arbor genealogie huius processit, Dominus manus sua plantavit in terra sua et usque ad perfectionem arboris custodiuit, in cuius summitate virga erupit, cuius flori septiformis spiritus insedit. Et quam pulcher ordo! In manu Domini terra, in terra radix, in radix arbor, in arbore virga, in virga flos, in flore Spiritus sanctus. Qui in radice arborem incepit, in virga arboris sibimet occurrit. Incepit hanc arborem in sterilitate, consummavit in virginitate. Cuius arboris virgam, David*

98 « Alors un ange apparut et lui dit : "Il y a ici un tout petit rameau que tu as compté pour rien et que tu n'as pas sorti avec les autres" » (trad. Gijsel [1997] 360).

99 Nm 17.5 (*iuxta Vulgatam uersionem*): *quem ex his elegero germinabit uirga eius* (cf. Beyers [1997] 399, n. [5]).

100 « Ainsi donc selon cette prophétie tous les membres de la maison et de la famille de David en état de se marier et non mariés devaient apporter leur rameau à l'autel ; et si un petit rameau fleurissait après l'offrande, et si sur sa pointe prenait place l'Esprit du Seigneur sous la forme d'une colombe, ce serait à son possesseur que la Vierge devait être confiée et accordée en mariage » (trad. Beyers [1997] 308, 310).

101 Éd. Mikkers (1986) 215. « Telle une *petite-branche de fumée*, la Mère du Verbe de Dieu, la Vierge Marie, rendit son souffle en odeur suave au Très-Haut. Ainsi elle monta par le désert ayant un cœur très unique, car pris dans l'amour et dans le désir du seul Dieu avant tous les hommes ».

102 « À propos de cela [à propos de l'intégrité parfaite de Marie], ce que le poète éminent dit convient : la Vierge Mère monte au ciel, la toute-petite branche de Jessé ; elle va vers l'être non sans son corps mais sans le temps » (trad. dépendante de celle coordonnée par Francesco Stella dans l'éd. Maggioni [2007] 877).

103 Green (1979a) 129.

in spiritu videns nondum natam, ita in Christo dicit: Virgam virtutis tue emittet Dominus ex Syon[104]. *Itaque nec flos sine virga nec virga sine flore, qui flos, sicut illuc semper tendit, unde venit, ita se digne gustantes non que super terram, sed que sursum sunt sapere facit, quia Spiritus sanctus in hoc flore requiescit. In preparationem enim nobilitatis sancte Marie, in evangelio scripti patres nati sunt priores ut patriarchas et prophetas, reges, sacerdotes, et duces, nata mater Dei Maria haberet parentes, quos Dei et suo filio patres adduceret. De quo etiam populo processit apostolici agminis ordo, ut his omnibus exaltata, studio sancti Spiritus elimata Dei filio mater esset dignissima.*

En effet, l'auteur précise que la figure qui plante la racine de l'arbre est le Seigneur lui-même, qui le préserve jusqu'à sa complète floraison. Sur le sommet de cet arbre surgit une branche et sur la fleur septiforme se pose l'Esprit. Cet arbre naît dans la stérilité,[105] mais il s'accomplit dans la virginité. C'est pourquoi, en préparation de la noblesse de la sainte vierge Marie, l'évangile cite tous les patriarches, les prophètes, les rois, les prêtres et les chefs qui furent ancêtres de Marie, mère du Fils de Dieu, duquel descend en rang la foule apostolique.

5 L'Étoile de la mer et l'Étoile du matin

Le dernier fragment poétique (éd. Bischoff n° 302)[106] concentre l'attention sur les figures qui sont au sommet de l'arbre, l'Étoile de la mer et l'Étoile du matin.

Maria semen Abrahe,	Marie, descendance d'Abraham,
Egressum lumbis Abrahe,	donnant chair au Dieu d'Abraham,
Incarnans Deum Abrahe,	donne Dieu, descendance d'Abraham,
Dat Deum semen Abrahe.	issu des reins d'Abraham.
E celo quem susceperat	Du ciel, celui qu'elle avait accueilli
Virgo Deum non hominem,	Dieu et non homme,
Gignens Deum et hominem	la Vierge fît le rejeton d'Abraham
Fecit Abrahe sobolem.	en l'engendrant Dieu et homme.
Sic Deus nomen cum carne	Ainsi Dieu partage sa dignité
Participat de virgine,	avec la chair de la Vierge,
Qui de matre maris stella	celui-ci, né Étoile du matin
Ortus stella matutina	de sa mère, Étoile de la mer,
A morte cunctos suscitans,	ressuscitant tous de la mort,
Non cunctos stellis similans,	mais ne rendant pas tous semblables aux étoiles,
Sanctos quos stellis comparat	fixe avec lui dans le ciel
Secum in celo collocat.	les saints qu'il compare aux étoiles.

104 Ps 109.2.
105 Cf. Jb 14.7–9.
106 Green (1979a) 129–130.

Ortus est, o Maria, ex te virgine,	Oh Marie, il naquit de toi, vierge,
Cuius est stellas facere,	celui auquel il est sien de faire les étoiles,
Quas in terris conquirere,	qu'il vint, de la voûte du Ciel,
De celi uenit culmine.	rassembler sur la terre.
Natum sed per hunc Ysaac	Mais Isaac né par lui,
Abraham talem te generat,	Abraham t'engendra telle
Per quam stellarum artifex	par qui l'artisan des étoiles,
Deus est natus Abrahe.	Dieu, est né d'Abraham,
Ad cenum celo veniens,	venant du ciel à la fange,
Ad celum ceno rediens,	revenant au ciel depuis la fange,
De celo stellas fabricans	créant les étoiles du ciel,
Et has in celum sublevans.	et élevant celles-ci dans le ciel.
Tu facis hunc artificem	Tu rends le créateur
Nostri ceni participem,	participant de notre fange.
Tu fac tuos supplices	Toi, rends-nous, tes suppliants,
Artificis participes.	participant du créateur.

Marie, progéniture d'Abraham, donnant chair au Dieu d'Abraham, engendre Dieu, descendance d'Abraham, issu des reins d'Abraham. La Vierge fît du Ciel le rejeton d'Abraham (*Abrahe sobolem*) :[107] en l'accueillant Dieu, et pas homme, elle l'engendra Dieu et homme. Ainsi Dieu partage sa dignité avec la chair de la Vierge. C'est pourquoi Marie, l'Étoile de la mer a pu engendrer l'Étoile du matin, celui qui, en ressuscitant les hommes de la mort, les établit dans le ciel avec lui comme les étoiles. De la *Stella maris*[108] naquît donc le *stellarum Artifex*. Venant du ciel à la fange, mais revenant vers le ciel depuis la fange, de la voûte du Ciel, il vint sur la terre pour rassembler les étoiles. Et comme Dieu créa les étoiles et les éleva dans le ciel, Marie rendit le créateur participant de la fange humaine.

107 Odo Cluniacensis, *Occupatio* V.208 : *Suscitat hic soboles Abrahae facit esse que rupes* (éd Swoboda [1900] 100).

108 Cf. Rabanus Maurus, *Expositio in Matthaeum* 1 : Maria quoque interpretatur 'stella maris' siue 'amarum mare', et hoc nomen apte conpetit matri Saluatoris. Ipsa quippe 'stella maris' recte uocatur, quia huic mundo tenebris perfidiae et peccatorum obscurato ueram lucem edidit. De qua Iohannes ait: *Erat lux uera, quae inluminat omnem hominem uenientem in hunc mundum*. Haec et 'amarum mare' rite dici potest, quia uoluptates istius mundi ac libidinis luxum (quae mare, id est amaritudo, recte nuncupantur, eo quod ad amaritudinem perpetuam Gehennae se sequentes pertrahunt) fecit bene amarescere, cum suo exemplo docuit ab inlecebris huius saeculi abstinere (éd. Löfstedt [2000] 33 ; Scavelli [2001] 74) ; *In annonciatione* (*Florilegium ad historiam hymni qui 'acathistus' dicitur illustrandam,* éd. Meersseman [1958] 148, doc. 11, stropha 1): *Aue maris stella, / Dei mater alma / Atque semper uirgo, / Felix coeli porta*). Il convient de rappeler que le premier fragment poétique que nous avons examiné comporte l'acrostiche <*mar*>*is stella Maria* (éd. Bischoff n° 298 dans Green [1979a] 127–128).

Ainsi, le dernier texte en prose (éd. Bischoff n° 303)[109] reprend le motif sur la descendance d'Abraham comparée aux étoiles dans le Ciel évoqué tout au début de la série textuelle. Notamment il paraphrase la déclaration de Jésus dans Apocalypse 22.16 et l'enrichi par le recours aux témoignages prophétiques.

> *Christus lux stellarum stella est matutina,*[110] *mater eius maris stella, qui revelatus est de celo stella. Ac si dicat stella matutina Christus quod per Ysaiam clamat fidelibus:* Propter hoc sciet populus meus nomen meum in die illa, quia ipse ego qui loquebar: Ecce assum.[111] *Ipse ego qui loquebar per prophetas, qui loqueber Abrahe*: Suspice celum, numera stellas si potes, sic erit semen tuum.[112] *Ipse ego qui clamo in David*: Israhel si me audieris, non erit in te Deus recens, neque adorabis deum alienum. Ego enim sum Dominus Deus tuus qui eduxi te de terra Egypti ipse, *inquam, qui omnia ex nichilo creavi, qui me feci, o home, pro amore tuo, quod tu es. Non sum recens Deus sed antiquus Deus, nec incipiens nec desinens, vetus Deus, novus homo, novo nascendi ordine natus, quo ante me, nec post me, nec fuit, nec est, nec erit quisquam natus, ut puta sine peccato in quo omnium hominum filius nascitur. Solus ego de virgine natus, quia solus sum Deus, ipse, inquam, ego, de quo, cum vidissent filii Israhel et audissent* voces et lampades et sonitum buccine montemque fumigantem perterriti ac pavore percussi, stantes procul, dixerunt Moysi: Loquere tu nobis et audiemus, non loquatur nobis[113] *sicut homo homini. Ipse ego qui de stellis meis, qui sunt fideles mei, mecum regnaturi, quorum causa factus sum et ego stella, natus de maris stella, stella de celo meo vobis mitto, ut consideretis quia ad hoc veni, ad hoc semine Abrahe incarnare volui, ut sicut Abrahe promisi, omnes in me credentes celi stellis splendore, nomine, multitudine, regni celorum altitudine, perpetua felicitate et immortalitate comparemini. Ego stella,*[114] *mater mea maris stella, nuncius meus ad vos stella, non voco hominem quemquam nisi ad hoc ut fiat stella, qui fuit in mundo sicut in litore maris harena, factusque de harena stella, de stella non fiat harena.*[115]

Dans ce passage, comme dans Apocalypse 22.16, c'est donc Jésus lui-même qui prend la parole. Lui qui est le Christ, la Lumière des étoiles, l'Étoile du matin, rappelle être le descendant d'Abraham et le fils de l'Étoile de la mer. De cette manière, il semble récapituler sa généalogie à travers la mention des éléments qui débutent et achèvent l'arbre, évoquant les promesses de Dieu à Abraham sur sa descendance.

6 Conclusions

Dans le plan de l'*Hortus deliciarum*, la miniature de l'Arbre généalogique du Christ se présente comme une synthèse exégétique qui achève d'une part les thèmes de l'Ancien Testament, de l'autre, débute la matière du Nouveau Testament. La série des

109 Green (1979a) 130.
110 Ap 22.16.
111 Is 52.6.
112 Gn 15.5.
113 Ex 20.18–19.
114 Ap 22.16.
115 Cf. Gn 15.5 ; 22.17.

écrits en prose et en vers insérée entre la miniature et l'évangile de Matthieu redessine en quelque sorte l'arbre au folio 80^{v}. Le cœur des textes figurant au folio 81^{r} porte sur le contenu de la promesse faite à Abraham dont l'exégèse gravite autour de l'image des étoiles, progéniture d'Abraham. Ce motif des étoiles et d'Abraham est représenté à la base de l'arbre. Au folio 81^{v}, le premier couple textuel développe la symbologie de l'arbre-même, puis le deuxième couple, reprenant le thème des étoiles, dépeint la réalisation concrète de la promesse dans l'avènement de Marie, la *Stella maris*, et de Jésus, la *Stella matutina.* La Vierge et le Christ achèvent la descendance issue des reins d'Abraham et débutent sa descendance céleste des saints de Dieu. C'est alors qu'au folio 82^{r} est inséré le premier chapitre de Matthieu avec la généalogie du Christ (éd. Bischoff n° 304).[116]

De cette manière, les textes en prose et en vers constituent eux-mêmes une image de l'arbre généalogique du Christ en forme écrite, introduisant la généalogie de Matthieu. Le contenu exégétique se dispose dans l'*Hortus* de sorte que la partie textuelle concernant l'arbre s'accomplisse sur le *verso* du folio 81, pareillement à la miniature qui se trouve au folio 80^{v}. Cette mise en page souhaite peut-être souligner la parfaite symétrie thématique entre la miniature et la partie textuelle et semble suggérer que le texte n'est pas une simple description ou commentaire de l'image, mais qu'il est lui-même une image, de forme écrite (cf. Tab. 1). Peut-être pourrait-on comprendre cette relation entre la miniature et les pièces écrites comme celle entre une fresque et sa sinopia. La sélection textuelle semble donc être le dessin préparatoire à l'image, où l'auteur, grâce à son étude, corrige et perfectionne, en quelque sorte, l'iconographie courante de l'Arbre de Jessé en récupérant les éléments qu'il considère importants dans le développement théologique de la généalogie du Christ. Voilà pourquoi cette miniature paraît constituer une construction très originale de l'*Hortus deliciarum* et représenter une réflexion personnelle au travers de laquelle les vierges du Christ au Mont Sainte-Odile revendiquent leur filiation comme Étoiles du Ciel, descendance d'Abraham.

Enfin, au sujet des trois fragments poétiques, à l'instar des extraits bibliques, chacun d'eux est suivi par un texte en prose, qui intègre ou reformule les vers qui les précèdent : cet ordre de succession semble respecter une hiérarchie textuelle, selon laquelle les textes poétiques recouvrent en quelque sorte la même autorité que le témoignage scripturaire.

116 Green (1979a) 130.

Tab. 1: Répartition des contenus aux f. 80^{v}–83^{r} de l'*Hortus deliciarum*.

Hortus deliciarum **f. 80^{v}–83^{r}**	
[f. 80^{v}]	**[f. 81^{r}]**
Miniature Arbre généalogique du Christ	n° 296 : Gn 15.1-6 (*stellae-semen Abrahe*) n° 297 : prose (*stellae-filii Abrahe-sancti*) n° 298 : vers (*stellae-resurgentes*) n° 299 : prose (*stellae-resurgentes*)
[f. 81^{v}]	**[f. 82^{r}]**
n° 300 : vers (*arbor-genesis* : *radix-sterilitas* // *virgula-virginitas*) n° 301 : prose (*arbor-genesis* : *radix-sterilitas* // *virgula-virginitas*) n° 302 : vers (*Stella maris-Maria* // *Stella matutina-Christus*) n° 303 : prose (*Stella maris-Maria* // *Stella matutina-Christus*)	n° 304 : Mt 1 n° 305 : *Expositio* I sur Mt 1
[f. 82^{v}]	**[f. 83^{r}]**
n° 306 : *Expositio* II sur Mt 1	n° 306 : *continuatio* et *explicit*

Bibliographie

Adriaen (1963): Marc Adriaen (ed.), *S. Hieronymi Presbyteri Commentariorum in Esaiam libri I–XI* (Corpus Christianorum Series latina 73), Turnhout.

Autenrieth (1971): Johanne Autenrieth, "Einige Bemerkungen zu den Gedichten im *Hortus Deliciarum* Herrads von Landsberg", in: Johanne Autenrieth and Franz Brunhölzl, *Festschrift Bernhard Bischoff. Zu seinem 65. Geburtstag dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern*, Stuttgart.

Barney (2020): Stephen A. Barney, *Petri Cantoris Distinctiones Abel*, Praefatio – Indices (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 288), Turnhout.

Barney (2020a): Stephen A. Barney, *Petri Cantoris Distinctiones Abel*, Textus (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 288 A), Turnhout.

Barrett (1968): Charles Kingsley Barrett, *A commentary on the first epistle to the Corinthians*, London.

Beyers (1997): Rita Beyers (ed.), *Libellus de nativitate sanctae Mariae*, Textus et commentarius (Corpus Christianorum Series Apocryphorum 10), Turnhout.

Bischoff (1979): Christine Bischoff, "L'histoire", in: Green (1979b).

Cames (1971): Gérard Cames, *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leiden.

Davies and Allison (1988): William David Davies and Dale C. Allison, *A critical and exegetical commentary on the Gospel according to Saint Matthew*, Vol. 1, *Introduction and commentary on Matthew I–VII*, Edinburgh.

De Lagarde (1959): Paul De Lagard (ed.), *Hebraicae quaestiones in libro Geneseos* (Corpus Christianorum Series latina 72), Turnhout.

de Strycker (1961): Émile de Strycker (ed.), *La forme plus ancienne du Protévangile de Jacques*, Bruxelles.

Dinkova-Bruun (2005): Greti Dinkova-Bruun (ed.), *The Ancestry of Jesus. Excerpts from* Liber Generationis Filii David Filii Abraham (*Matthew 1:1-17)*, Toronto.

Doane (2019): Sébastien Doane, *Analyse de la réponse du lecteur aux origines de Jésus en Matthieu 1–2*, Leuven-Paris-Bristol.
Dorfbauer (2017): Lukas J. Dorfbauer (ed.), Fortunatianus Aquileiensis. *Commentarii in evangelia*, Berlin-Boston.
Elliot – Rumsey (2022): James Keith Elliot and Patricia Rumsey (eds.), *The Protevangelium of James. Critical edition, with translation and commentary*, Turnhout.
Evans (1979): Michael Evans, "Description of the manuscript", in: Green (1979b).
Fabris (2005): Rinaldo Fabris, *Prima lettera ai Corinzi*, Milano.
Fassler (2000): Margot Fassler, "Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the *Stirps Iesse*: Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife", in: *Speculum*, 75, 389–434.
Fontaine (1967) : Jacques Fontaine (ed.), *Sulpice Sévère. Vie de Saint Martin* (Sources Chrétiennes 133), 342–343.
Frey (1997): Albert Frey (Texte traduit, annoté et présenté par), Protévangile de Jacques, in: François Bovon, Pierre Geoltrain (ed.) ; *Écrits apocryphes chrétiens*, I (Bibliothèque de la Pléiade 442) Paris.
Gatouillat (2007): Françoise Gatouillat, "Les vitraux", in: Joseph Doré (ed.), *Strasbourg. La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, 218–251.
Gijsel (1997): Jan Gijsel (ed.), *Pseudo-Matthaei Euangelium*, Textus et commentarius (Corpus Christianorum Series Apocryphorum 9), Turnhout.
Glück (1936): Ambrosius Glück (ed.), *S. Gaudentii episcopi Brixiensis Tractatus* (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 68), Vindobonae.
Green (1979a): Rosalie Green, *et alii* (eds.), *Herrad of Hohenbourg. Hortus deliciarum*, Reconstruction, London-Leiden.
Green (1979b): Rosalie Green, *et alii* (eds.), *Herrad of Hohenbourg. Hortus deliciarum*, Commentary, London – Leiden.
Green (1979c): Rosalie Green, "Catalogue of miniatures", in Green (1979b).
Grodecki (1958): Louis Grodecki, "Des origines à la fin du XIIe siècle", in: *Le vitrail français* (Musée des arts décoratifs de Paris), Paris.
Grodecki (1976): Louis Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XIIe siècle*, t. I, Paris.
Gryson (2012): Roger Gryson (ed.), *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin* (Corpus Christianorum Series Latina 107 B-C), Turnhout.
Guerreau-Jalabert (1996): Anita Guerreau-Jalabert, "L'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté", in: Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo (ed.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 137–170.
Guignard (2011): Christophe Guignard, *La lettre de Julius Africanus à Aristide sur la généalogie du Christ. Analyse de la tradition textuelle, edition, traduction et étude critique*, Berlin.
Guignard (2016): Christophe Guignard, "Les traditions généalogiques de la famille de Jésus et les généalogies évangeliques", in: *Judaisme Ancien* 4, 165–216.
Guignard (2017a): Christophe Guignard, "Irénée, les généalogies évangeliques de Jésus et le Codex de Bèze", in: Agnès Bastit and Joseph Verheyden (ed.), *Irénée de Lyon et les début de la Bible chrétienne: actes de la journée du 1.VII.2014 à Lyon* (*Instrumenta Patristica et Mediaevalia* 77), Turnhout, 83–90.
Guignard (2017b): Christophe Guignard, "Les généalogies évangéliques de Jésus dans le commentaire de Fortunatien", in: Lukas J. Dorfbauer (eds.), *Fortunatianus redivivus. Bischof Fortunatian von Aquileia und sein Evangelienkommentar* (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. Extra Seriem 77), Berlin, 161–214.
Guignard (2018): Christophe Guignard, "María y la genealogía del hijo de David en Justino mártir", in: Andrés Sáez Gutiérrez, Guillermo José Cano Gómez, Clara Sanvito (eds.), *Filiación VII: cultura pagana, religión de Israel, orígenes del cristianismo, gnosis, Valentín, valentinianos: actas de las XIII y XIV Jornadas de Estudio 'La filiación en los inicios de la reflexión cristiana'*, Facultad de Literatura Cristiana y Clásica

San Justino, UESD, Madrid, 16 y 17 de noviembre de 2015, 14 y 15 de noviembre de 2016, Madrid, 97–130.

Guignard (2023): Christophe Guignard, "La Vierge issue de la racine de Jessé et la généalogie de Jésus chez Tertullien", in: Christophe Guignard (ed.), *Beata Virgo Maria. Études sur la doctrine et le culte mariaux dans l'Église ancienne et médiévale*, Paris, 41–94.

Häuptli (2014): Bruno W. Häuptli (ed.), Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, 2014, Freiburg – Basel – Wien.

Hayes Williams (2000): Jean Anne Hayes Williams, "The earliest Dated Tree of Jesse Image: Thematically reconsidered", in: *Athanor* 18, 17–23.

Heard (2020): Christopher Heard, "The Tree of life in Genesi", in: Douglas Estes (ed.), *The Tree of Life*, Leiden-Boston, 74–99.

Joyner (2016): Danielle B. Joyner, *Painting the Hortus deliciarum*: *medieval women, wisdom, and time*, Pennsylvania.

Klapisch-Zuber (2000): Christiane Klapisch-Zuber, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire medieval de la parenté*, Paris.

Laffey and Leonard-Fleckman (2017): Alice L. Laffey and Mahri Leonard-Fleckman, *Ruth* (Wisdom Commentary, 8), Collegeville, Minnesota.

Lapostolle (1991): Christine Lapostolle, "Albero di Iesse", in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, 308–313.

Löfstedt (2000): Bengt Löfstedt (ed.), *Hrabani Mauri Expositio in Matthaeum* (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 174), Turnhout.

Maggioni (2007): Giovanni Paolo Maggioni (ed.), Iacopo da Varrazze, *Legenda Aurea*, Firenze.

Mahé (1975): Jean-Pierre Mahé (ed.), Tertullian, *La chair du Christ* (Sources Chrétiennes 217), Paris.

Metzger (1977): Bruce M. Metzger, *The Early Versions of the New Testament*, Oxford.

Mikkers (1986): Edmundus Mikkers (ed.), *Hermanni de Runa Sermones festivales* (*Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis* 64), Turnhout.

Monat (2009): Pierre Monat (Introduction, traduction, notes et index) – G. Colvener et I. M. Douglas (Texte latin), Raban Maur. Claude de Taurin. *Deux commentaires sur le Livre de Ruth* (*Sources Chrétiennes* 533), Paris.

Norelli (2001): Enrico Norelli, "Maria negli apocrifi", in: Piastra (2001) 19–63.

Osborne (2010): Thomas P. Osborne, "Les femmes de la généalogie de Jésus dans l'évangile de Matthieu et l'application de la Torah", in: *Revue Théologique de Louvain* 41, 243–258.

Piastra (2001): Clelia Maria Piastra (ed.), *Gli studi di mariologia medievale. Bilancio storiografico*, Atti del I Convegno Mariologico della Fondazione Ezio Franceschini con la collaborazione della Biblioteca Palatina e del Dipartimento di Storia dell'Università di Parma, Parma 7–8 novembre 1997, Firenze.

Piazza (2012): Simone Piazza, "Genesi e fortuna dell'Albero di Iesse nel XII secolo: Sant'Eusebio prima di Saint-Denis", in: R. Alcoy, *et alii* (eds.), *Le plaisir de l'art dans le Moyen Âge. Commande, production et réception de l'ouevre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, 819–825.

Piazza (2014): Simone Piazza, "L'albero di Iesse nel XII secolo fra Occidente e Oriente: note sul perduto mosaico della basilica della Natività a Betlemme", in: *Hortus Artium Medievalium* 20, 763–771.

Piazza (2016): Simone Piazza, "Testimonianze pittoriche nella chiesa di Sant'Eusebio a Ronciglione: dall'altomedioevo all'età moderna", in: Natalina Mannino (ed.), *Fra Tardo Antico e Medioevo. Un santuario della via Francigena: Sant'Eusebio di Ronciglione, Approfondimenti tematici e restauri*, Roma, 59–76.

Proust (2002): Évelyne Proust, "La frise de l'incarnation", in: Marie-Thérese Camus, Claude Adrault-Schmitt (eds.), *Notre-Dame-la-Grande. L'œuvre romane*, Poitiers, 249–278.

Réau (1957): Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, *Iconographie de la Bible*, 2, Paris, 29–140.

Reydellet (1994) : Marc Reydellet (ed.), Venance Fortunat. *Poème*, t. I, *Livres I–IV*, Paris.

Salonius (2014): Pippa Salonius, “Arbor Jesse – Lignum vitae: The Tree of Jesse, The Tree of Life, and the Mendicants in Late Medieval Orvieto”, in: Pippa Salonius and Andrea Worm, *The Tree: Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, Turnouht, 213–241.

Salonius (2020): Pippa Salonius; “The Tree of Life in Medieval Iconography”, in: Douglas Estes (ed.), The Tree of Life (*Jewish and Christian Traditions*, 27), Leiden – Boston, 280–343.

Scavelli (2001): Irene Scavelli, “Per una mariologia carolingia. Autori, opere e linee di ricerca”, in: Piastra (2001) 65–85.

Seyfarth (1990): Jutta Seyfarth (ed.), *Speculum virginum* (*Corpus Christianorum*, *Continuatio Mediaevalis*, 5), Turnhout, 1990.

Swoboda (1900): Anton Swoboda (ed.), *Odonis abbatis cluniacensis Occupatio*, Lipsiae.

Waddel (2007): Chrysogonus Waddell (ed.), *The primitive Cistercian breviary (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Ms. Lat. oct. 402) with variants from the “Bernardine” Cistercian breviary*, Fribourg.

Wambacq (1964): Benjamin N. Wambacq, “Le mariage de Ruth”, in: *Mélanges E. Tisserant*, I, *Écriture sainte. Ancien Orient* (Studi e Testi, CCXXXI), Città del Vaticano, 449–459.

Watson (1934): Arthur Watson, *The early iconography of the Tree of Jesse*, London.

Wilsdorf (2011): Christian Wilsdorf, *L’Alsace des Mérovingiens à Léon IX* (Recherches et documents 82), Strasbourg.

Wilsdorf (2011a): Christian Wilsdorf, “Les construction de Niedermunster”, in: Wilsdorf (2011).

Wilsdorf (2011[1]): Christian Wilsdorf, “Comment la sainte Croix parvint à Niedermunster (Alsace). Une légende carolingienne écrite au XVe siècle. Édition critique, traduction et commentaire d’un texte retrouvé”, in: Wilsdorf (2011).

Wilsdorf (2012[2]): Christian Wilsdorf, *Comment la sainte Croix parvint à Niedermunster (Alsace): Une légende carolingienne écrite au xve siècle: édition critique, traduction et commentaire d’un texte retrouvé*, Colmar.

Zschokke (1986): Fridtjof Zschokke, “Les vitraux romans de la cathédrale de Strasbourg”, in: Victor Beyer, Christiane Wild-Block, Fridtjof Zschokke (eds.), *Les vitraux de la Cathédrale Notre-Dâme de Strasbourg*, Paris, 23–38.

Francesco Stella

Herrade de Hohenbourg et l'iconotexte médiéval

1 L'Hortus deliciarum de Herrade

Un cas sensationnel de la communication intégrée textuelle et visuelle dont j'ai parlé dans mon Propos[1] sont les grands ou moins grands manuscrits médiévaux dans lesquels les images et le texte s'accompagnent, se complètent, se renforcent et se renouvellent dans un message culturel et émotionnel unitaire. Le plus impressionant et surprenant d'entr'eux est l'*Hortus deliciarum* (dorénavant *HD*), datable entre 1175 et 1185, mis en place par Herrade de Hohenbourg, abbesse entre 1167 et 1195 du monastère de Hohenbourg, dans lequel on célèbre ce congrès. Mon séjour et mes séminaires à l'Université de Strasbourg[2] m'ont donné pour la première fois l'occasion de consacrer des recherches à cette figure fascinante, si puissamment emblématique de l'histoire culturelle et de l'identité strasbourgeoise, à laquelle je n'avais jusqu'alors jamais dédié des études, même si, par hasard, c'est justement avec sa célèbre miniature des arts libéraux que j'ai ouvert mon discours au colloque de Strasbourg sur *Poésie, Bible et Théologie* en 2018[3] qui a lancé une fructueuse collaboration avec le prof. Cutino.

J'ai ainsi pu explorer cette œuvre monumentale, qui a été définie « La première encyclopédie écrite par une femme (. . .) »[4] et peut-être pas par elle seule, mais aussi par quelques-unes des 46 chanoinesses et 13 converses qui vivaient alors au monastère de Hohenbourg, avec la possible contribution de trois religieux qui signèrent trois textes poétiques: les moines et/ou prêtres Hugo, Conrad et Gottschalk provenant probablement du siège des Augustins de Saint-Gorgon à Truttenhausen ou des Prémontrés d'Étival avec lesquels Herrade, après son maître et prédécesseur Relinde, eut conclu des accords de coopération.

Comme on le sait, il s'agit d'un itinéraire iconologique et textuel le long de l'histoire et des formes de la création qui suit le récit biblique et comprend astronomie, astrologie, mesure du temps (c'est-à-dire le *computus*), relation macrocosme-microcosme, évolution de l'homme, histoire des peuples méditerranéens, histoire de la rédemption et de la symbolique pascale, histoire de la liturgie, de la magie et de la superstition, théologie et typologie des péchés et donc de l'âme humaine et jugement dernier: en tout deux

1 Ci-dessous, pp. 1–6.

2 14–16 Février, 28–30 Mars, 26–28 May 2022.

3 Cutino (2020).

4 Ainsi le blog https://www.autour-du-mont-sainte-odile.fr (consulté le 12.06.2025).

Note: Une version italienne modifiée de cette présentation a été publiée dans Stella (2024b).

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-019

cent cinquante-cinq feuilles grand format et soixante-neuf feuillets[5], soit au moins 324 feuilles avec 1165 textes, dont 50 sont bibliques et les autres sont tirés de docteurs d'église, théologiens, auteurs de traités, philosophes, juristes et canonistes souvent identifiés, parfois en attente d'identification[6]. Parmi ceux-ci, on trouve également 55 textes poétiques, pour la plupart des poèmes quantitatifs à caractère théologique, d'un auteur souvent incertain, mais aussi des chansons rythmiques pourvues d'une musique originale qui ne nous est parvenue que dans deux cas, et qui étaient écrites pour commenter les questions abordées ou à l'exhortation des sœurs, dans un climat de partage de formation spirituelle et de prise de conscience de la sensibilité féminine unique dans l'histoire médiévale.

Cette spectaculaire et inégalée panoplie d'explications du monde rassemblées pour l'édification des sœurs était à l'origine accompagnée, dans le manuscrit détruit à la guerre en 1870 et récupéré grâce à un travail très compliqué de reconstitution à partir de copies partielles et de moulages réalisés au siècle précédent[7], par des centaines d'illustrations, dont seulement 344, calculées comme le 25% du patrimoine originel total, ont été conservées et qui pourtant suscitent encore l'émerveillement de tous, spécialistes et non-spécialistes, pour la qualité formelle et picturale, l'originalité des schémas, l'air de fraîcheur et de nouveauté qu'ils expriment, la complexité des références symboliques, la grandeur de l'ambition culturelle et la dimension matérielle qui correspond à cette ambition. Ce que nous en savons, nous le devons au patient travail d'une série non restreinte d'érudits, souvent locaux, qui a abouti à l'édition de l'Institut Warburg éditée par l'historienne de l'art Rosalie Green et la philologue Christine Bischoff en 1979[8], toujours point unique de référence, même si aujourd'hui forcément vieilli. Nous avons retracé son histoire déchiquetée et ramifiée lors des séminaires de la Chaire Gutenberg et nous n'y reviendrons donc pas à cette occasion, renvoyant aux articles de Agnès Guglielmi et Robert Will[9], ainsi qu'au récent volume plus populaire de Marie-Thérèse Fischer[10] et aux nombreux blogs sur la matière.

5 "The Content of the MS may also be seen as a great tryptich whose centre is a narrative life of Christ. In spatial terms this center occupies a full third of the whole pictorial area": Green (1979) 25.

6 Parmi les auteurs les plus fréquents: Anselme et ps., Augustin et ps., Bède, Bernard de Clairvaux, Ps. Clément, Eusèbe, Fréculfe, Gennade, Gregoire, Jérôme, Honorius Augustodunensis, Jean Chrysostome, Yve de Chartres, Léo pape, Maxime le confesseur, Pierre Lombarde, le Livre Pontificalis, Raymond de Marseille, Rupert de Deutz, Pierre le Mangeur *(Historia Scholastica,* terminée entre 1169 et 1173), Smaragdus, *Summarium Heinrici*, Fragments isolés, etc.

7 Il s'agit de Engelhardt 1812–1838, Engelhardt 1818, *Oeuvre N.-D.* (Cathédrale de Strasbourg, Bureau de l'architecture, Inv. N. 239/ II, arm. III, ét. 5, vol. 23b); Bastard 1832–1869, Bastard 1840, Bastard 1840–1860, Schneegans, *Sém.* (dessins sans date conservés parmi les chartes Keller du Grand Séminaire), Straub-Keller 1879 (dans deux sources différents).

8 Green (1979).

9 Guglielmi (2017), Will (1987).

10 Fischer (2020).

Nous voudrions plutôt nous arrêter ici sur l'aspect iconotextuel que montre ce chef-d'œuvre de façon semblable à des monuments tels que les manuscrits d'Hildegarde de Bingen ou le codex de Guta et Sintram[11] que nous admirons à la bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg.

2 L'aspect iconotextuel

Les miniatures, dont le calcul réel varie selon le critère de numérotation des scènes, compris de toute façon entre 344 et 363, ont été reconstituées à partir de nombre de sources modernes différentes,[12] mais sans certitude quant à la taille réelle qu'elles avaient dans l'original. Leur éditrice Rosalie Green écrit que «the wonder of *HD* is not that it combines so many threads but that it is woven of so few. It is not by any means a seamless garment, but it is far from the patchwork quilt that some have seen. Its motives are set forth at the beginning and recur until the end »,[13] démontrant qu'un même langage intellectuel imprègne toute l'œuvre. « That program [c'est-à-dire une encyclopédie christologique] was presented in a combination of text and illustrations difficult to parallel in the period. The *Liber floridus* [by Lambert of Saint-Omer] is much less homogeneous. In *HD* it is the texts that depart into "encyclopedic" areas far more than do the illustrations. If we are to continue to refer to *HD* as an encyclopedia it must be with a sense of the limits of the term as it can be applied to the pictorial material. On the miniatures themselves, words and pictures are often intimately joined. The multiplicity of explanatory inscriptions is a notable feature, which not only adds to the didacticism of the book but also accounts in great art for a stylistic trait, the omission of painted backgrounds. On fol. 176v, for example, the colouring of the canopy is only partial; and this is not a result of incomplete copying, as might at first be thought, but of the existence of a written inscription in the unpainted area. Inscriptions, furthermore, not infrequently echo texts written close by, frequently on the facing page. Twice near the beginning there are short passages introduced by the words *Hic lege* »[14].

Bien avant l'élaboration du cadre théorique de l'iconotextualité, Rosalie Green avait donc perçu le caractère extraordinaire du rapport texte/image en *HD*. Bien qu'une partie de ce matériel soit perdue ou illisible, Green a déclaré que l'écriture sur les pages peintes représentait des réflexions après coup ou une étape ultérieure d'attention au manuscrit. L'exemple du feuillet 176v cité ci-dessus (Fig. 1) suggère que la séquence de travail était dessin > écriture > peinture.

11 Weis (1983).
12 Voir n. 7.
13 Green (1979) 29.
14 Green (1979) 29.

Fig. 1: Marie avec Jean l'évangéliste, f. 176v. Bastard (1832–69), pl. 11, Green f. 176v.

Selon Green[15], l'interconnexion entre le mot et l'image est également attestée par la miniature de p. 60^{r} (Fig. 2) à propos de Judith qui décapite Holopherne, dont le lit est à moitié à l'intérieur et à moitié à l'extérieur de la tente.

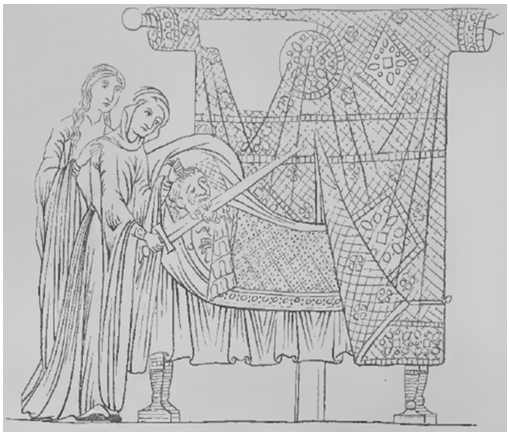


Fig. 2: Judith qui décapite Holopherne. *Hortus deliciarum* ed. Green (1979) f. 60r.

La riche ornementation du rideau est laissée incomplète dans le dessin de copie et, comme dans le *canopus* sur le Vierge Jean gardien des Vierges, il est tentant de penser à la négligence ou à la fatigue du copiste, mais le croquis publié par Straub-Keller

15 Green (1979) 29.

comme la planche XVII/1 indique sans doute que le triangle vide était occupé par des inscriptions.

3 Typologies iconotextuelles

3.1 Green

Selon Green, il existe trois types d'écriture: 1. les noms simples, communs ou propres; 2. les inscriptions basées sur la Bible, parfois dérivées de textes côte à côte, parfois d'origine inconnue, dont l'identification n'a fait l'objet de recherches ni avant ni après Green, qui s'en plaignait; 3. des passages plus longs, souvent identifiées par des rubriques. Dans ce cas également, l'édition de 1979 en laisse encore beaucoup à identifier. Le rapport quantitatif texte/image plus favorable à la seconde se trouve dans la partie centrale: des feuillets 100 à 126 toutes les pages de texte sauf 114 et 155 sont « termed interpolations » ou demi-pages, mais des passages plus longs que d'habitude apparaissent dans les miniatures elles-mêmes. Ailleurs, les peintures sont isolées sans pages d'écriture séparées, comme dans la série sur les vices et les vertus. Parfois le sujet des images et des textes est si proche que l'on peut penser à un schéma très rigoureux, mais un agencement plus souple prévaut: allant de cas de passages exactement liés aux tableaux comme au f. 52^{v} (espions de Canaan, Dathan et Abiram, et Moïse battant le rocher), à des scènes sans textes comme en 53^{v} (le Serpent de Cuivre et Balaam).

Dans certains cas, le critère de présence, de feuilles interpolées et d'absences n'est pas perceptible ; dans d'autres, il est clair que les figures n'ont aucun parallèle et ont été créés pour illustrer les textes.[16] Les observations de ceux qui ont vu l'original, comme Engelhardt et Bastard, nous aident sur la qualité et les préférences chromatiques des illustrations, sur l'élégance du dessin, que les copies ne parviennent souvent pas à conserver (et on le voit quand on peut comparer un copie avec un moulage), sur l'originalité marquée qui coïncide avec le traitement des textes poétiques que nous entendons traiter à l'avenir. Les scènes d'extrême rareté ou d'unicité sont nombreuses[17].

16 Pour résoudre de nombreux problèmes, une collation de fichiers serait nécessaire, ce qui est presque impossible, mais l'impression de l'éditeur est que souvent les images, admirées par tous les chercheurs pour leur main ferme et leur style unitaire, ainsi que pour leur clarté et leur brillance chromatiques, étaient peintes sur des feuilles associées et placées autour ou au milieu des pages de textes.

17 Les points de plus grand fécondité créative sont identifiés dans la prostituée de Babylone f. 351, dans le Créateur assis de f. 353, comparé au Psautier de Salzbourg et au Sacramentaire de Ratisbonne (ff. 354, 355), dont il est plus byzantin et raffiné, ou des psautiers d'Ingeborg et d'York de la fin du xe siècle dont il est plus solide et sévère, plus proche des exemples siciliens (ff. 356, 357) mais sans possibilité d'influence directe; les modèles byzantins sont certes présents, mais non dominants et flanqués, surtout pour l'architecture compositionnelle, par d'autres possibles, comme le modèle ottonien des miniatures des manuscrits d'Echternach et de Salzbourg.

M.me Green brouille l'unité stylistique affirmée par Engelhardt en pensant à quelques assistants, dont il identifie la présence dans certaines figures (Bâtard pensait à trois mains), mais rien ne peut être dit en raison de la variété et de l'amateurisme des copies du XIXe siècle, alors qu'il est possible de définir une coexistence entre typologies imitatives même sérielles et forte inventivité, comme les scènes de Lucifer ff. 2–4, la Trinité f. 5, la création de l'air et de l'eau, le soleil, la lune et les animaux ff. 6–8, Ezra devant Cirus, Darius et Artaxerxès f. 90, les prophètes du groupe des ff. 92 et 93, la vision de Zacharie ff. 95 et 96, la transition entre l'Ancien et le Nouveau Testament 98–100, et une série d'illustrations du Nouveau Testament répertoriées par Green[18], ainsi que les deux roues qui concluent la section sur les Vices et Vertus aux feuilles 282 et 284.

De manière générale, l'observation de Green est intéressante, selon laquelle les expansions scientifiques, proprement encyclopédiques, sont davantage véhiculées par des textes que par des images[19], comme s'il y avait une division des tâches dans la production du sens global.

3.2 Willeke

Heike Willeke, auteur de la monographie la plus impressionnante sur l'HD, bien que consacrée presque exclusivement à son cadre éthico-théologique, distingue

1) illustrations qui rappellent simplement le fait biblique (p. 62, ex f. 36, fig. 54 l'appel de Moïse).
2) *Bildsequenzen* qui *nacherzälen* (re-narrent) des faits bibliques (comme la création d'Adam et Eve ff. 17r). Ici, les événements deviennent identifiables grâce à des inscriptions dans la figure (*Bildinschriften*) qui paraphrasent la dictée biblique ou nomment les personnages et expliquent les situations. Le résultat est un « Geflecht gestifter Verweisungen » (« imbrication de références »). Les connexions narratives et causales ne sont produites pour l'observateur que sous la forme d'associations mnémotechniques sur fond de connaissances bibliques, sans qu'il soit nécessaire de redire les choses. La fonction des inscriptions n'est donc qu'identifiante, mais souvent elles « intègrent le message (*Bildaussage*) en transposant le sens du mot et de l'image sur la base de la méthode interprétative allégorique de la patristique au niveau du *sensus mysticus* ou en renvoyant l'observateur aux textes allégorisants qui l'accompagnent »[20]. Dans ce cas, le texte, souvent multiple, peut même être distant de plusieurs pages de l'image.

18 Green (1979) 35.

19 *Ibidem* 29.

20 Notre traduction. Examples: "Schöpfungsgeschichte: H.d.II, T. 27–30. 67; zur Erschaffung des Menschen und dem Sündenfall, vgl. H.d.II, T. 78. 79. 81; über Kain und Abel: vgl. H.d.II, T.99; über Noah und die Sintflut vgl. H.d.II, T. 104. 105. 107. 110. 112; über den Turmbau zu Babel vgl. H.d.II, T. 113. 114; über Abraham (Verheißung, Errettung Lots, Segnung durch Melchisedek, Fürbitte für Sodom, Versu-

3) miniatures qui « *den Literalsinn einer Schriftstellen umsetzen* » (« expriment le sens littéral d'un passage biblique »)[21] et en complètent l'interprétation: par ex. le *Lectulus Salomonis* f. 204 qui renvoie au sens littéral du Cantique 3.7 s. mais qui explique l'endroit où se trouve la litière, le désert (3.6) comme chambre à coucher et Salomon comme dormant dans le lit, tandis que dans le Cantique ne dit pas si Salomon utilise le lit, et définit la chambre à coucher comme un espace protecteur par rapport à 4, 4 sur la Tour de David. Seules les inscriptions renvoient au sens, intégré à un commentaire mariologique, expliqué dans les pages suivantes (Textes 710–711 Green[22]).
4) Une autre catégorie est composée par les images bibliques dans lesquelles les niveaux des sens et le sens interne sont mélangés, comme dans la rencontre entre Abraham et Melchisédech (f. 34^{r}) de Gn 14.18-19, où il manque des inscriptions mais l'ordre des miniatures permet l'identification de l'épisode. À l'intérieur des miniatures, le sens littéral est représenté : Abraham va reprendre Lot. La figure de Melchisédech en tant que prêtre brise le cadre littéral, car sa fonction est de renvoyer à la dimension typologique-allégorique. Une connexion similaire entre *res significantes* et *significatum*, selon Willeke, se trouve au f. 225^{r} (Pl. 61) sur le renard dans la vigne, où la vigne et les renards cherchant du raisin représentent ici les niveaux de sens du Cantique 2.15[23].
5) Le type de rapport entre texte/image et source biblique est différent dans le grand cycle sur le Jugement dernier (ff. 247^{v}–255^{r}). Ici, la composition de motifs figuratifs qui reflètent différents passages bibliques est fortement influencée par la tradition byzantine, avec un recours minimal aux inscriptions. Comme supplément dogmatique, écrit Willeke[24], la séquence est complétée par la présentation d'une série de textes eschatologiques d'autorités théologiques.
6) Le cas du Microcosme de f. 16^{v} est défini par M. Curschmann comme une « exégèse visuelle» suffisante pour expliquer le sens de l'image même en dehors de la citation de l'*Elucidarium* d'Honorius, la reliant au débat sur la double nature de l'homme discuté dans l'anthropologie proto-scolastique. Elisa Petri en parlait lors des séminaires

chung) vgl. H.d.II, T. 130. 133; über Esau und Jakob (Erstgeburtsegen, Himmelsleiter) vgl. H.d.II, T. 142. 143; über Moses und den Auszug aus Ägypten (Berufung, Wunder, zehn Plagen, Durchzug durch das Rote Meer, Speisung mit Manna, Sieg über die Amalekiter, Erscheinung des Herrn am Sinai, Tanz um das Goldene Kalb, Zehn Gebote, Stiftshüttenausstattung, Weihung Aarons zum Priesteramt, Bestrafung Dathans und Abirams, Errichtung der ehernen Schlange, Tod Moses) vgl. H.d.II, T. 145. 146. 147. 148. 153–187; über Miriam (Aussatz und Heilung); über Josua (Überquerung des Jordans); über Hiob (Besuch der drei Freunde) vgl. H.d.II, T. 206. 207" (Willeke 2003, I 62 n. 135).

21 Willeke (2003) I 63.

22 *De requie Salomonis,* dans *Summarium Heinrici* VIII.12.82 e Rupert de Deutz, *In Cant.* III.3.7-8.

23 Il en va de même pour le trio de jeunes filles aux cheveux longs appelées dans le Cantique « Filles de Jérusalem », devant lesquelles se trouve le fiancé représenté avec un nimbe cruciforme en rapport avec l'exégèse traditionnelle au sens christologique bien expliquée dans les textes d'accompagnement (Green nn. 758–760).

24 Willeke (2003) I 64.

de la Chaire en mai dernier (2022), en ramenant les inscriptions en vers qui synthétisent Honorius Augustodunensis *Elucidarium* I.58–61 au *Flos medicinae*, IV.3, donc n'y revenons pas[25]. Ici les miniatures sono auto-explicatives, « dans d'autres illustrations de l'*HD* le mot et l'image se confondent en une unité inséparable, s'expliquant mutuellement »[26] : c'est exactement ce que nous avons appelé « iconotexte », comme dans le schéma des Eléments de f. 10^{v} Pl. 62, dans lequel la légende fournit le thème du schéma, c'est-à-dire les liens entre les éléments, mais ce n'est que dans l'observation conjointe des concepts des inscriptions et des relations numériques dans leur connexion aux structures graphiques du schéma que le message devient compréhensible. Selon Willeke, donc, comme selon Green, la structure de l'ouvrage est conçue *à partir des miniatures qui illustrent l'histoire biblique*, mais, pour expliquer l'image du monde, les textes les plus complexes et les miniatures réparties tout au long de l'ouvrage sont plus importants, qui prennent concrètement position sur des problèmes dogmatiques, naturalistes, ecclésiastiques ou éthiques. À son avis, les miniatures offrent non seulement une simple illustration du poème, mais par le choix, le nombre et la série des personnifications, elles tracent un ordre des valeurs différent de celui du texte de base. À travers les légendes individuelles, une autre interprétation allégorique des représentations bibliques est produite (par exemple f. 199^{v}n. 258 *Diabolus est princeps Superbie. Superbia inpugnat ecclesiam cum pedisseque* [sic] *suis*).

L'intensité maximale de l'interpénétration des éléments textuels et figuratifs se trouve dans les schémas circulaires complexes des *Artes liberales* (32^{r} ; fig. 12)[27], du Culte de l'Ancien et du Nouveau Testament (67^{r-v}, Pl. 63–64), de l'Avaritia (203^{v}, Pl. 24), de la Misericordia (204^{r}, Pl. 25) et du Pressoire mystique (241^{r}, Pl. 29), définissables comme théorèmes figuratifs (*bildgewordene Theoreme*)[28]. Grâce à la combinaison des motifs figuratifs basés sur les différents vers et leur exégèse traditionnelle, un *nouveau sens global* est créé qui est produit par la composition elle-même, c'est-à-dire par la relation des éléments figuratifs. « Le lien *sinnstiftende*, fondateurs de sens, entre les éléments figuratifs s'élabore au niveau de la composition grâce à l'orientation de tous les membres de l'église en service commun du Seigneur vers la figure centrale du Christ »[29]. Le halo des thèmes est ensuite encore élargi par les scènes marginales qui encadrent le complexe[30].

25 De toute façon le thème est bien traité aussi par Gillen (1931) 66–69; Griffiths (2007) 188–190 et Joyner (2016).

26 Willeke (2003) I 65: "verschmelzen in anderen Illustrationen des *Hortus* Wort und Bild sich wechselseiting erklärend zu einer untrennbarer Einheit miteinander".

27 Sur la quelle notamment une litterature imposante existe, dont nous ne rappelons que Stolz (2004) et Embach (2007).

28 Willeke (2003) I 66. Sur ces représentations symboliques voir Cames (1971) et Gillen (1931).

29 Willeke (2003) I 67, notre traduction.

30 Par exemple, le lépreux guéri (f. 238^{v}) que les miniatures illustrent littéralement selon Matthieu 8.1-4 a une dimension allégorique manifestée par les inscriptions en marge, qui insèrent la scène dans le schéma du Moulin sans aucune référence biblique, le lépreux faisant référence à la catégorie des

Willeke conclut que « les miniatures, leurs inscriptions et les textes d'accompagnement en HD sont des porteurs de sens complémentaires, dont le *sens commun supérieur* n'est révélé que de manière audiovisuelle dans le synopsis, et qui sont donc également à traiter comme des unités indissociables dans l'interprétation ultérieure de l'œuvre »[31].

L'*Hortus* manifeste ainsi la coexistence de l'histoire et de la méta-histoire dans une encyclopédie ordonnée selon la séquence historique, comme dans l'*Imago mundi* d'Honorius et le *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer, tous les deux cependant déséquilibrés sur l'élément cosmographique plutôt que biblique. L'*Elucidarium* suit également une structure historico-biblique du contenu théologique fourni par l'école de Laon (Trinité, Création, Rédemption, Sacrements)[32].

3.3 Joyner, Heinzer. Les diagrammes comme « théorie en action »

Similaires sont les conclusions auxquelles parvient, bien qu'après une analyse plus rapide, Danielle Joyner dans son livre de 2016. Le mérite de Joyner, dont le volume développe son article sur les diagrammes computationnels[33], est justement d'avoir mis en évidence, dans la lignée d'un courant sensible des recherches médiévales de ces dernières années[34], l'importance emblématique des diagrammes comme élaboration iconotextuelle et signe polysémantique, suivant l'idée de Christel Meier d'une *Diagrammatik* comme forme de pensée et de représentation typique du XIIe siècle.

Selon Joyner, qui fonde ses observations principalement sur des diagrammes, « Herrad's manuscript presents an excellent opportunity to discern *image theory in action* [soulignement ajouté]. Herrad compiled imagery that can be loosely categorized as figural narrative sequences, linear diagrams, figural diagrams and computus tables and charts. These images depict history, they construct exegetical methods and portray the resulting

pécheurs et des hérétiques, et la scène à l'unité eucharistique de l'Église, tandis que la deuxième scène dans la marge inférieure a la fonction de transition vers le cycle suivant de l'Antéchrist, basé sur un passage d'Adso de Montier-en- Der placé après les illustrations de l'Antéchrist.

31 Willeke (2003) I 68, notre traduction.

32 Encore plus poussé dans un sens historique, contre l'abstraction abélardienne, Hugues da Saint Victor, dans son *De sacramentis christianae fidei* (ici cependant, Willeke confond histoire et sens historique).

33 Joyner (2007).

34 On pense aux essais de Wesley Stevens et d'Immo Warntjes, aux conférences biennales de Galway sur le computus, à l'exposition d'Oxford sur les manuscrits computationnels *The Calendar and the Cloister* sur le manuscrit St. John 17, aux volumes de Kupfer – Cohen – Chajes (2020) et de Hamburger – Roxburgh – Safran (2022), à de nombreuses leçons aux « Settimane di Studi » de Spoleto, où la LXX (2023), dediée au Temps dans le haut Moyen-Âge, consacre la séance initiale à la mesure du Temps.

interpretations, they translate the heavens into linear schemata, they facilitate a counting of times, and they proffer powerful moralizing lessons »[35].

Felix Heinzer s'inscrit aussi (tout comme Adam S. Cohen[36]) dans cette perspective, en lançant l'hypothèse d'interpréter l'*HD* lui-même comme une forme de configuration et argumentation diagrammatique (« Form diagrammatischer Gestaltens und Argumentierens »[37]) dans laquelle on voit la tendance au passage « vom Aggregat zum System »[38].

3.4 Mersch

Une étude consacrée spécifiquement à l'influence sociale de la communication visuelle dans les fondations féminines du Moyen Âge central et tardif est celle de Katharina Ulriche Mersch, une thèse de 2009 publiée en 2012 mais non utilisée par les travaux ultérieurs sur l'*HD*[39]. Mersch renoue avec ses racines augustiniennes le symbole de l'abeille qu'Herrade s'attribue[40] ; elle analyse certaines fonctions des images, y compris des schémas figuratifs mnémotechniques sous forme circulaire, proposant des comparaisons avec d'autres œuvres et obtenant une correspondance entre la structure de l'*HD* et la tension de la réforme des chanoines au XIIe siècle vers une forte corrélation entre savoir et vertu dans le chemin du salut[41].

35 Joyner (2007) 170.

36 Le chapitre d'Adam S. Cohen "Diagramming the Diagrammatic" dans Kupfer – Cohen – Chajes (2020) distingue le « simple diagram, the imagistic diagram, and the diagrammatic image » (p. 388) et une gamme de catégories qui va du « diagram plus » à « l'image minus », ainsi que sur l'importance d'un concept tel que *figura,* valable à la fois dans un sens pictural et exégétique, également basé sur des œuvres telles que le *HD*. En se fondant sur l'*Arbor vitae* de Bonaventure, il explique la transition du texte non illustré au même texte avec illustration diagrammatique au diagramme autonome sans texte jusqu'au texte nouveau simplifié expressément écrit pour expliquer le diagramme.

37 Heinzer (2014).

38 Meier (1990) 53.

39 Mersch (2012). Sur la diffusion de l'illustration 'circulaire' au XIIe siècle, voir: Gorman (1999) 37 s. et 90, Meier (1990). Selon Huth (2004) la relation avec Marbach (dont certains chanoines étaient installés à l'abbaye de Trutthausen, fondée par Herrade en 1185) at avec le chanoine Hugues de Honau (ca. 1125-post 1180) explique l'arrière-plan culturel de l'*HD*; il rappelle que le *Didascalicon* probablement arriva à Hohenbourg à travers Marbach (*ibid*. 118). Selon Griffiths (2001) 137 les influences byzantines remontent à Sybille de Sicilie.

40 Mersch (2012) 112.

41 Mersch (2012) 121 ss.

3.5 Griffiths

Enfin, j'aime rapporter ce que Fiona Griffiths a exprimé à ce sujet dans son *Garden of Delights*, considéré maintenant comme la principale monographie sur l'*HD*: « Une dernière manifestation de l'esprit organisateur qui a marqué la sélection et la coordination des textes de Herrade est la manière habile avec laquelle elle a intégré texte et image tout au long du manuscrit. Peu de folios étaient consacrés soit au texte soit à l'image, mais affichaient plutôt une combinaison des deux de sorte que le message de l'Hortus était présenté à l'*intersection du textuel et du visuel, avec l'image glosant le texte, et vice versa.* »[42] Griffiths s'aligne sur l'interprétation de Curschmann selon laquelle « L'image et le texte sont faits l'un pour l'autre et liés comme des partenaires égaux dans la poursuite d'un but commun »[43] : « la pratique de Herrade consistant à entremêler du texte avec des images s'étendait aux images elles-mêmes, qui étaient souvent fortement glosées, de sorte qu'elles devaient littéralement être "lues" pour être comprises »[44].

À la suite de son analyse Griffiths distingue à son tour différentes catégories:

1) La première est celle des *mots d'identification individuels*, plus démonstratifs qu'interprétatifs, même s'ils fournissent parfois la clé du sens allégorique, comme pour le Léviathan, où le "hameçon" est appelé *aculeus divinitatis* et donc la pêche symbolise le triomphe de la croix (f. 84^{r} ; Fig. 3).
   Comme Léviathan, Satan a été trompé par l'humanité du Christ au Calvaire et n'a pas reconnu sa divinité[45]. De courtes gloses peuvent également fournir des indications liturgiques pour des fêtes qui ressemblent à un personnage biblique, comme dans l'enterrement de Moïse f. 54^{r}, Cat. 76, où il est écrit « *Non. Sept. Obitus Moysi prophete* [sic] ».
2) Une deuxième typologie comprend des extraits textuels, souvent des versets bibliques ou des paraphrases ou des extraits de sources d'Herrade telles que le *Speculum ecclesiae* ou la *Gemma animae* ou l'*Elucidarium* d'Honorius ou le *De divinis officiis* de Rupert de Deutz ou des versicules ou séquences inscrits dans ou le long

42 Griffiths (2007) 35. Notre traduction. « A final manifestation of the organizing spirit that marked Herrad's selection and coordination of texts is the skillful way in which she integrated text and image throughout the manuscript. Few folios were devoted either to text or to image, but instead displayed some combination of the two so that the message of the *Hortus* was presented at the intersection of the textual and the visual, with image glossing text, and vice versa. » Les exceptions sont la Psychomachie entièrement visuelle, comme déjà mentionné, et la section suivant le Sein d'Abraham (263r), toute textuelle. Ici après: « Herrad's practice of interspersing text with image extended into the images themselves, which were often heavily glossed, so that they needed literally to be "read" to be understood ».

43 « Picture and text are made for each other and linked as equal partner in pursuit of a common goal » (op. cit., n. 34).

44 Green (1979) 35.

45 Griffiths (2007) 119–120.

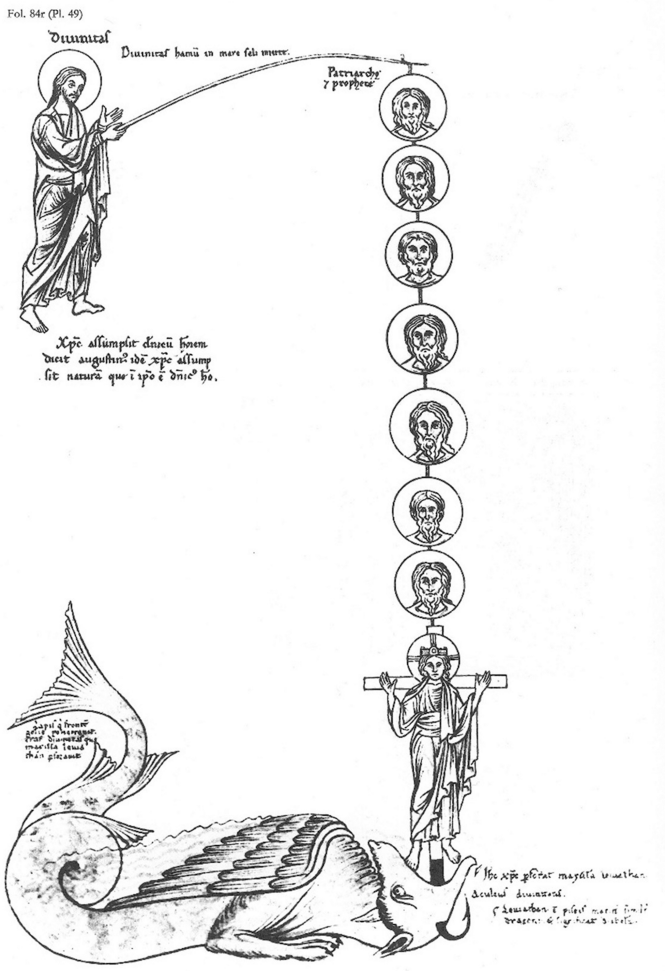


Fig. 3: Léviathan. *Hortus deliciarum* ed. Green (1979) f. 84r.

des images, exposant l'explication allégorique d'images qui autrement auraient pu être prises pour un récit, comme la section de la *Gemma* inscrite le long de la figure d'Abraham sacrifiant Isaac (f. 36^{r}) qui signifie le Père comme Isaac-Bélier signifie Christ. Ici à mon avis Griffiths mélange catégories que doivent rester séparées.

3) Un troisième type d'iconotexte fournit des renvois à des textes placés ailleurs, souvent aux *Sentences* de Pierre Lombard ou à Rupert, dans deux cas avertissant *hic lege* avec le texte (Cat. 4 et 6, ff. 3^{v} et 8^{r}). Dans ces cas, par conséquent, « l'intégration du texte et de l'image par Herrade signifiait que le textuel et le visuel pouvaient littéralement s'expliquer l'un l'autre, de sorte qu'une image pouvait pro-

mouvoir une lecture particulière du texte, ou qu'un texte encourageait une certaine interprétation d'une image »[46], comme dans la Judith de f. 60^{r} (Fig. 2) qui semble avoir des fonctions narratives, mais le texte ci-contre (du *Speculum ecclesiae* d'Honorius) l'interprète comme le triomphe de la chair du Christ sur le diable (n. 208): *quod hec vidua vicit tirannum significat quod caro Christi vicit diabolum*.

Ainsi les images qui suivent le cycle de Psychomachie sont expliquées par la glose f. 221v., n° 299: *Salemon et rota fortunae et scala et syrene admonent nos de contemptu mundi et amore Christi*. Ici les textes d'accompagnement ne sont pas mentionnés car les images sont le véhicule direct d'un message. Cependant, Griffiths convient également que les exemples les plus sensationnels d'exégèse visuelle sont les diagrammes et surtout les rotations typologiques qui marquent le passage de l'Ancien Testament au Nouveau Testament (ff. 67^{r-v}), analysés par Kruger-Runge (1997).

4) Un autre type sont les commentaires éditoriaux tels que f. 138r pour l'expulsion du temple[47].

4 Qui a écrit et peint l'*HD* ?

Griffiths considère ces interconnexions comme une preuve supplémentaire du contrôle éditorial[48] que Herrade maintient sur tous les éléments de l'œuvre même dans des sections éloignées[49].

Des images inédites qui pourraient provenir de son projet ou de son équipe, sont par exemple le voyage des Juifs au f. 51r, Ulysse et les sirènes ff. 221^{r-v} et l'apparition du Christ à Pierre et Jacques f. 16^{v}, l'Idolâtrie (f. 32^{v}), les *rotae* ff. 67^{r-v}, le baptême de la Synagogue et la femme éthiopienne ff. 167^{v} et 199^{r}, la Vierge avec Jean comme gardien de vierges f. 176^{v} (que on interprète comme mise en abyme de la communauté de Hohenbourg), la séquence de Salomon ff. 204^{v}, 209^{r-v}, 215^{r}, l'Expulsion du Temple f. 238^{r}, la chute de la Prostituée f. 258, que Green définit comme « a superb new crea-

46 « Herrad's integration of text and image meant that the textual and the visual could literally gloss each other, so that an image might promote a particular reading of the text, or a text encourage à certain interpretation of an image »: Griffiths (2007) 121, notre traduction.

47 De manière générale, d'après Griffiths le critère semble coïncider avec la définition de la *Rhetorica ad Herennium* (cité par Camille [2001] 352): « Nous résumons souvent l'enregistrement d'un sujet entier grâce à une notation ou une seule image », notre traduction. Nous croyons qu'il s'agit de III.33, ***Rei*** *totius* ***memoriam saepe*** *una nota et* ***imagine simplici*** *conprehendimus*.

48 On le pourrait comparer à la supervision créditée à Hugo de Fouilloy dans l'*Aviarium* ou à Lambert dans le *Liber Floridus* ou à Matthew Paris dans les manuscrits autographes de ses œuvres.

49 Par exemple, le diable et le combat spirituel évoqués dans *Salve cohors virginum* et exprimés visuellement dans le cycle de la Psychomachie ff. 199^{v}–204^{r} ou l'échelle des vertus f. 215^{v} ou l'Église f. 225.

tion », mais il existe bien d'autres témoignages presque uniques, comme la Vision de Zacharie qui a seulement un pâle antécédent, sans inscriptions, dans la Bible de Roda: nous l'avons examiné en détail dans une analyse inédite, que nous omettons ici car elle ne concerne pas les textes poétiques, identifiant sa matrice exégétique dans un commentaire d'Aimon non anthologisé en *HD*. Certains peuvent avoir été inspirés par Honorius, pour d'autres Herrade aura eu des modèles de livres ou de souvenirs: par exemple le Microcosme, la Philosophie. Elle n'était peut-être que l'architecte de l'entreprise comme il l'étaient Ceraunia (épouse de l'évêque Namatius de Clermont mentionnée par Grégoire de Tours) ou Ildegarde de Bingen, ou encore le simple exécuteur comme Lambert de Saint-Omer (selon Caviness) : pourtant elle est responsable de l'invention, dont elle ne nomme ni exécuteurs ni assistants, même si Bastard identifie trois mains à la fois pour le texte et pour les enluminures[50], donc au moins trois personnes, parmi lesquelles on peut supposer Hugues, Conrad et Godescalc, probablement chanoines de Saint-Gorgon à Truttenhausen. Mais l'unité de concept et de style suggère un engagement ou une direction massive d'une seule personne. L'allongement de la période de travail exclurait les artistes itinérants, mais inclurait les auteurs du *flabellum* de l'apôtre Jean conservé à Londres[51], saint particulièrement aimé d'Odile tel que décrit au f. 345.

La communauté de Marbach à laquelle appartenait Sintram (le collègue de Guta, environ vent ans avant l'*HD*) produit au XIIe siècle aussi les Évangiles de Laon et le Boèce de Fribourg, qui ressemblent cependant peu aux enluminures de la *HD*. Il est irréaliste de penser à une production externe du manuscrit.

50 Des femmes scribes étaient actives au XIIe siècle à Admont, Schäftlarn, Wessobrun (avec la célèbre Diemut qui a transcrit plus de 40 livres), Schwartzenthann (avec la célèbre Guta, qui revendique la coécriture avec Sintram mais mentionne aussi Trutwib et Gisela), Obermünster, Niedermüster, Wittewerun, Zwiefalten (branche d'Hirsau qui enregistre la mort de Relinde, source du seul parallèle avec le Léviathan: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart Hist. 2° 415 f. 87^r^, et siège du scribe Mathilde de Nifen, peut-être la même qui figure au catalogue des femmes de Hohenbourg ainsi que des exemplaires de Pierre le Mangeur et Honorius, *Gemma*), Lippoldsberg, d'innombrables autres. D'autres femmes miniaturistes sont connues à Obermünster à Ratisbonne entre 1177 et 1183 ; en particulier, Griffiths rappele la célèbre Guda (d'affiliation inconnue) *peccatrix mulier scripsit quae pinxit hunc librum* (in Beach [2004] 129 n. 4; cf. Smith [1997]) : peut-être la même que Guta de Schwartzenthann ?. Et remonte à des scribes femmes le *liber precum* de Sélestat 104 de 1150, selon Jeffrey Hamburger, *Visual* 190. Voir (Carr) 1997. Dans le passé, cependant, on supposait que les écrivains et peintres de l'*HD* étaient des hommes (Griffiths [2007] 130, sans sources). La représentation de la Rhétorique avec stylet et table en main est « sans précédent » selon Green.

51 See https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID: 18384&CollID: 27&NStart: 42497 (16/01/2023, maintenant inaccessible).

5 Le rôle de la poésie

L'une des caractéristiques qui semblent distinguer cette encyclopédie d'autres artefacts similaires, comme le *Liber Scivias* d'Hildegarde de Bingen, est l'utilisation de textes poétiques: l'édition rapporte qu'il en existe 55, jusqu'ici considérés par Johanne Autenrieth[52] seule dans une sorte de catalogue qui est une référence indispensable à toute étude mais n'est pas une étude en soi, d'autant plus qu'elle précède l'édition Green-Bischoff 1979, en se basant sur la thèse inédite de la même Bischoff[53]. La provenance philologique se répartit comme suit: 28 ont été transcrites par Engelhardt, 3 par Dreves mais toujours à partir d'Engelhardt, 5 par Josef Walter dans un ouvrage sur les enluminures,[54] 7 sont tirées directement des enluminures sur Lazare et les Artes, 12 de la thèse de Christine Bischoff fusionné plus tard dans l'édition Warburg. Beaucoup d'entre eux sont pourvus de gloses explicatives ou paraphrastiques ou linguistiques, latines ou alsaciennes, qui donneraient des informations importantes, si elles étaient étudiées, à la fois sur la culture de l'éditeur de l'*Hortus*, que ce soit Herrade ou d'autres, à la fois sur la fonction et l'interprétation des textes, et sur le public auquel ils étaient destinées. Dans les séminaires de la Chaire Gutenberg, nous avons lu et commenté certains de ces poèmes, en les insérant dans le réseau complexe de références théologiques, hymniques et exégétiques qui peuvent aider à les comprendre ; il n'est donc pas question ici de re-proposer ces analyses, qui seront publiées ailleurs.

On peut rappeler que certains sont des poèmes ou des extraits de poèmes en hexamètres d'argument théologique ou moral, typiquement d'Hildebert de Lavardin ou de Petrus Pictor, qui sont donc valables comme textes d'accompagnement du contenu au même titre que les textes en prose; d'autres sont des chants rythmiques, probablement tous munis de musique à l'origine, dont il ne reste des traces que dans deux pièces, et qui dans certains cas semblent être une forme de *commentaire lyrique* aux explications théologiques, comme dans le cas d'Adam et d'Abraham; dans d'autres, un instrument de mise en valeur sacramentelle et liturgique d'événements racontés et commentés dans l'encyclopédie, comme le rythmes de Noël; dans d'autres encore une sorte de communication interne à l'auditoire de chanoinesses à la fois parce que le texte s'adresse souvent au «vous » des sœurs et qu'il est destiné au chant communautaire. Enfin, il existe une quatrième catégorie, à savoir les vers insérés comme *Beischriften* des miniatures, qui est particulièrement pertinente dans ce contexte. Autenrieth enregistre celles des grandes enluminures sur Hohenbourg, sur la parabole de Lazare et l'homme riche, sur l'Arche de Noé, sur la Jérusalem céleste. Mais Autenrieth elle-même dit: « Aus den Abbildungen bei Straub-Keller et J. Walter liessen sich noch *eine ganze*

52 Autenrieth (1970).
53 Bischoff (1970).
54 Walther (1921).

Anzahl von 1-2 bis 2-zeiligen Tituli excerpieren. Da es mir nicht gelungen ist, sie anderweitig nachzuweisen, verzichte ich hier auf ihre Mitteilung ».

Le nombre de textes poétiques est donc bien supérieur à 55, mais personne ne les a publiés en tant que tels, pas même Green-Bischoff qui considèrent le catalogue d'Autenrieth comme exhaustif, malgré l'aveu explicite d'incomplétude de ce dernier: donc la poésie de l'*Hortus* attend encore son editio princeps. Un exemple sont les inscriptions accompagnant au f. 16^{v} (Fig. 4) les illustrations sur le Microcosme: *Aer huic donat quod flat, sonat, audit, odorat* (« L'air donne ce qui souffle, ce qu'il faut entendre, ce qu'il entend, ce qu'il sent »)*; Ignis fervorem dat, visum, mobilitatem* (« Le feu donne la chaleur, la vue, le mouvement »)*, Aqua: munus aque gustus, humorem, sanguinis usus*, / *ex terra carnem tactum trahit et gravitatem* (« L'eau offre l'humeur du goût et l'usage du sang, de la terre, la chair tient le toucher et le poids » : traduction de M.-T. Fischer).

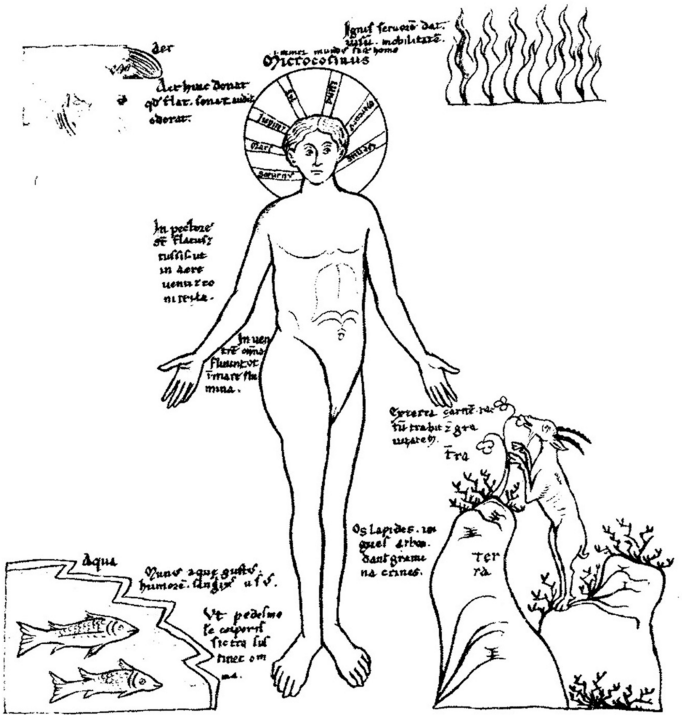


Fig. 4: Homme-Microcosme. *Hortus deliciarum* ed. Green (1979) f. 16v.

Ce sont des hexamètres de type Léonin d'une grande efficacité se référant aux quatre éléments de la nature. Sont-ils par Herrade ? Non : Elisa Petri pendant mes séminaires à Strasbourg les a identifiés comme des vers du *Flos Medicinae*, ou *Regimen sanitatis Salernitanum*, d'une datation encore controversée entre les XIe et XIIIe siècles précisément en raison du manque d'analyses philologiques adéquates. La forme n'est pas

parfaitement coïncidente avec celle de l'édition De Renzi (qui la date du XIIe s.), mais très très proche.[55]

Aeris, ignis, aquae, terrae gravitas levitasque
Dum convenire microcosmum constituere;
Ignis fervorem, visum dat, mobilitatem, 1220
Externa carnem trahit et gravitatem.
Aer huic donat, quod flat, sonat, audit, odorat,
Gustum et olfactum, humor est et sanguinis usus.
Aestas sicca calens, autumnus siccusque friget,
Friget et humet hyems, calidum ver extat et humet. 1225
Ut Coelum signis praefulgens est duodenis
Sic hominis corpus assimilatur eis.

Un autre exemple de lignes de enluminures absentes du catalogue d'Autenrieth, ces-ci devenues célèbres parce qu'elles ont été commentées dans un livre de Mary Carruthers[56] et reprise par d'autres études, est celle des *versus rapportati*, des couplets ou triplets dans lesquels chaque terme de la première ligne correspond à un terme de la seconde (et de la troisième) dans une position similaire. Ici ils accompagnent les dessins de deux monstres du cycle sur la Psychomachie (f. 255^r^, Fig. 5).

Bos lepus ales equus homo serpens pavo leo grus
pes caput os pectus manus ilia cauda iuba crus.

Latrans vir cervus equus ales scorpio cattus
Dente manu cornu pede pectore retro vel ungue
Mordeo cedo peto trudo neco scindo.

Carruthers, à la suite de Curschmann, ne commente vaguement que le lien étroit avec les dessins, et jusqu'à présent il semble que personne n'ait remarqué que ces vers et ses illustrations sont tirés d'un texte antérieur, également accompagné de dessins, témoigné par le Monacensis latinus 16012 f. 181r from Reichersberg (XII s.: fig. 5), le Monacensis latinus 18158 de l' XIe siècle (transmettant Bède et Jerôme) qui vient de Tegernsee, f. 63^r^ (Fig. 6) et se trouve ensuite également dans un antiphonaire de Reichenau (Karlsruhe, Augiensis 60) du XIIIe siècle (Fig. 7) et dans Einsiedeln 337 du XIIe–XIIIe siècle, p. 124.[57]

Ce constat peut avoir de nombreuses répercussions sur la documentation des influences ottoniennes, peut-être jusqu'ici sous-estimées par rapport aux Byzantins, et en général sur les relations avec la culture bavaroise qui pourrait révéler un poids important dans le back-ground de l'*Hortus.*

55 De Renzi (1967); Joyner (2016) 98–101 présente une reconstruction semblable. Mais Petri me rapporte que dans la nouvelle édition Gonzalez (2010), ces lignes n'apparaissent pas.
56 Carruthers (2008), 140–2.
57 Ed. MGH *Poetae* V1.2 p. 403.

Fig. 5: Versus memoriales sur les animaux. Munich, BSB, lat. 16012, f. 181r, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00065189>.

Des vers léonins sont aussi ceux inscrits dans le cartouche de Relinde à l'intérieur de la grande enluminure sur Hohenbourg *O pie grex, dont celica lex est, nulla doli fex* (ff. 322^{v}–323^{r}, Fig. 8b), donc du type dit *trinini salientes*, avec une double césure qui divise le vers en trois parties rimées, exercice virtuose dans la mode du XIIe siècle.

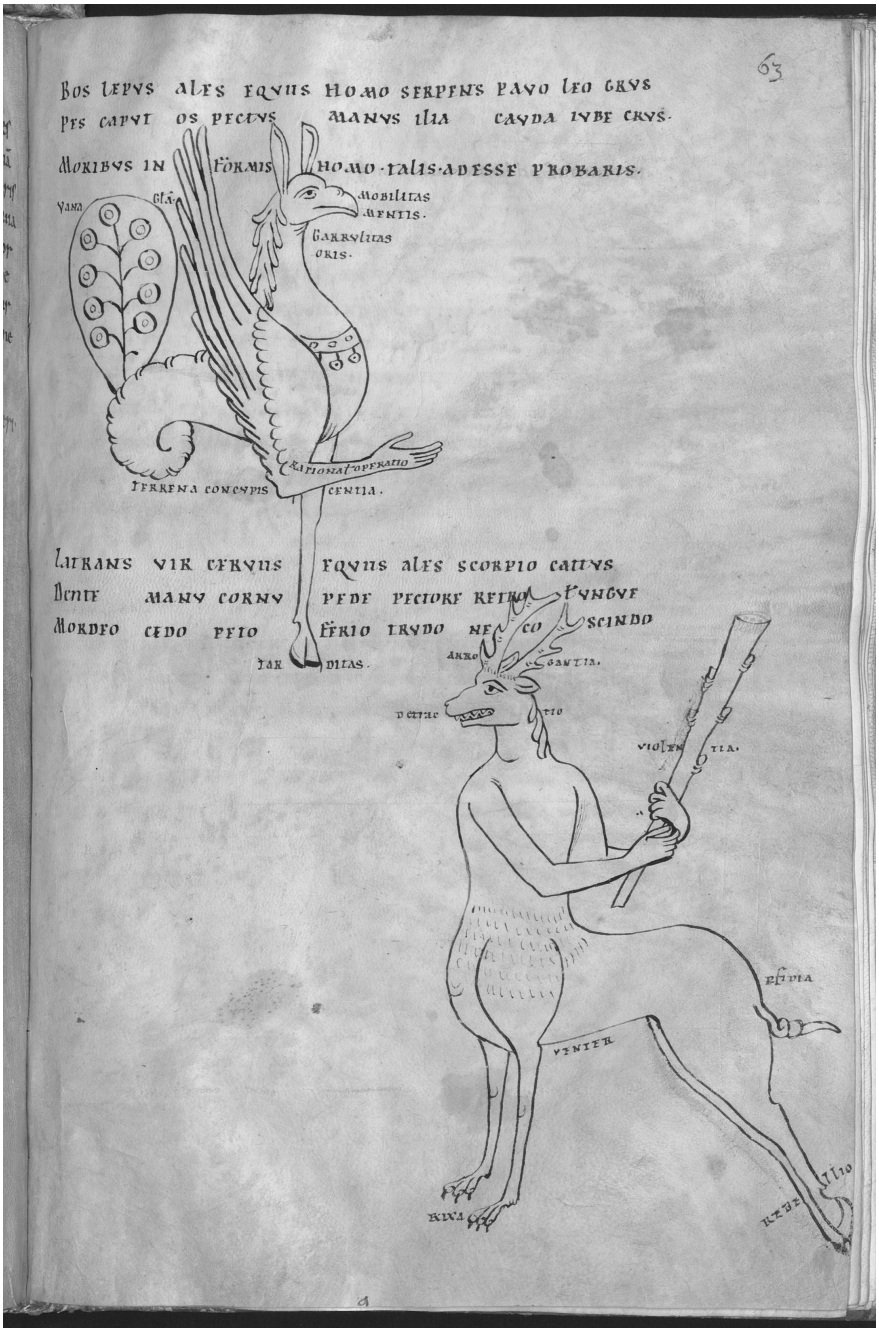


Fig. 6: Versus mémoriales sur les animaux, BSB-Hss Clm 18158 f. 63r. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00065181?page=126%2C127.

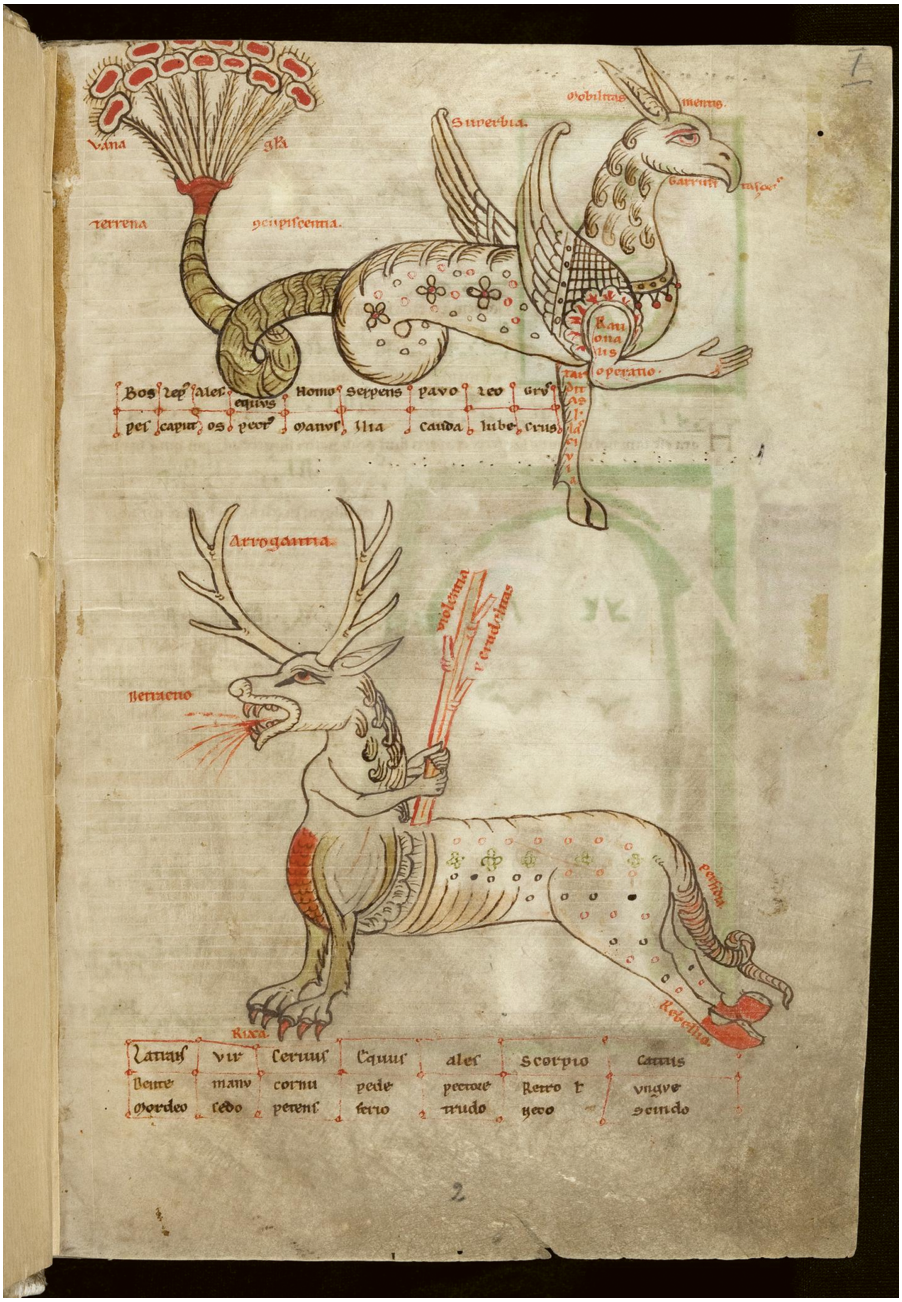


Fig. 7: *Antiphonarium Benedictinum totius anni*, Cod. Aug. perg. 60. [S.l.], [XIIe siècle]. Badische Landesbibliothek Karlsruhe, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-39404 / CC-BY 4.0.

Fig. 8a: Peinture avec l'histoire des saints et des personnages liés au monastère, avec inscriptions an vers. *Hortus deliciarum* ed. Green (1979) f. 322v.

D'autres hexamètres léonins, non trinitaires mais semi-*rapportati*, ornent sur la même page l'exhortation aux sœurs du cartouche du Christ *Vos quas includit, frangit, gravat, atterit, urit etc.*, et d'autres encore, d'une teneur plus lyrique, habitent le cartouche que tient Herrade dans la seconde miniature conventuelle *O nivei flores dantes virtutis odores* (fig. 8b).

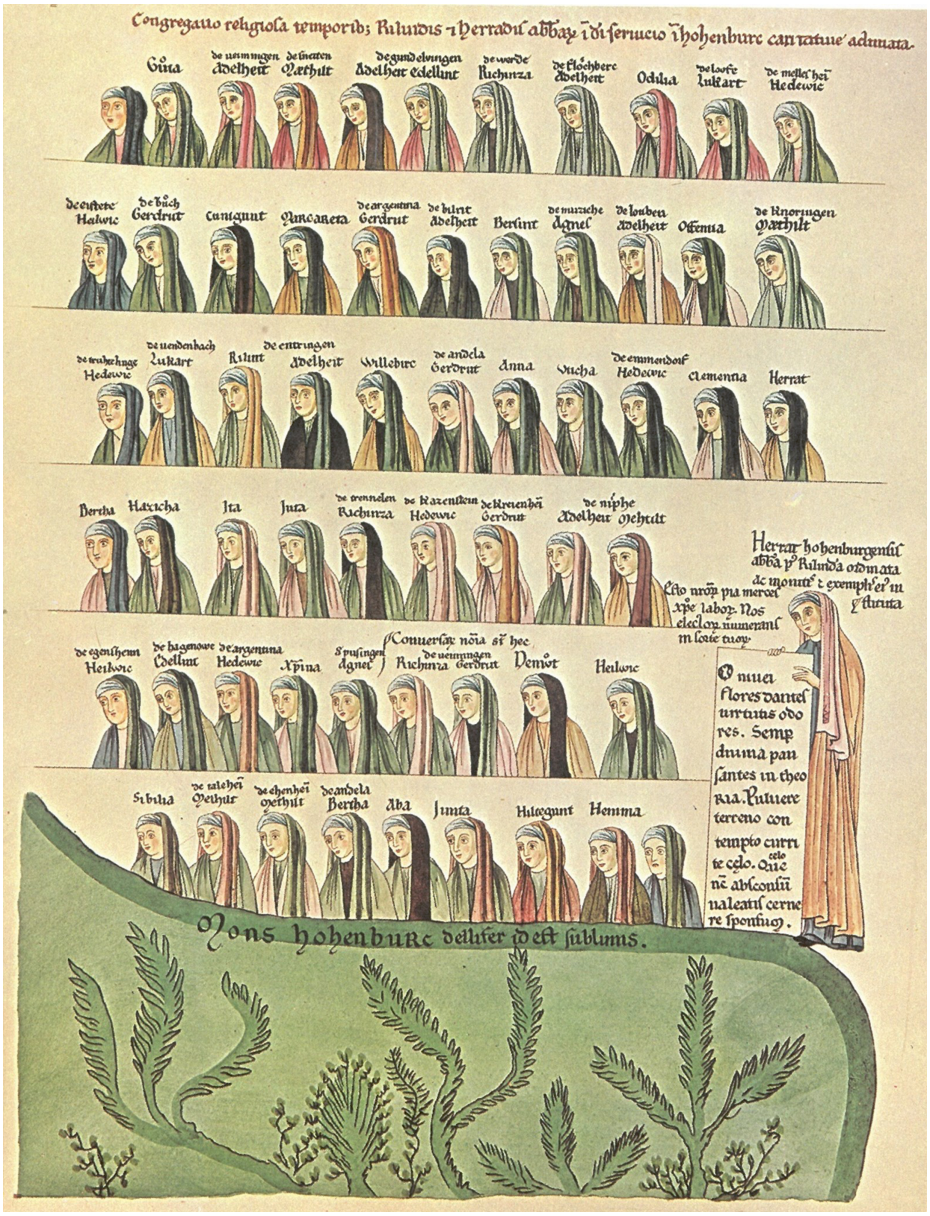


Fig. 8b: Galérie des moniales et cartouche avec inscriptions en vers. *Hortus deliciarum* ed. Green (1979) f. 323r.

En celles-ci, qui exaltent les vertus morales des sœurs-fleurs, elles leur souhaitent un chemin, rendu effectif par la méditation (*theoria*), vers le salut, c'est-à-dire le mariage avec l'Époux-Christ, défini avec l'expression originelle *sponsus absconsus* que l'on re-

trouve dans le rythme raffiné *Hoc in monte vivo fonte*, (Bischoff 1162) écrit en pseudo-quatrains de doubles octonaires et septénaires rimés (10x (2x8syll. + 7) (aa) b, (cc) b, un des vers goliardiques qui peuplera le *Carmina Burana*, signé en acrostiche par Conradus, à qui l'on est donc tenté d'attribuer également les lignes du cartouche d'Herrade, livrant ainsi un auteur jusque-là inconnu à l'histoire de la littérature moyen latine.

Le rythme est doublé par une autre composition dans le même mètre et avec un incipit similaire : *Hunc ad montem, vitae fontem*, (Bischoff 1163) cette fois attribuée en acrostiche à Hugo Sacerdos.

Les enluminures faisant référence au monastère sont deux, mises en face dans le manuscrit, et considérées par les nombreux savants qui les ont traitées – la dernière Danielle Joyner[58] – la clé d'interprétation de l'œuvre, car à gauche se trouve la célébration de l'origine du monastère, avec le donateur Adalric, dit Etichon, la fondatrice Odile, l'abbesse réformatrice Relinde avec un cartouche poétique, et à droite les chanoinesses e le converses, distinguées chacune par leur propre visage et nom, sauf deux, avec Herrade représentée, reflétant son prédécesseur et maître Relinde et aussi avec cartouche poétique, dans une sorte de relation symétrique dont témoigne également la stèle que on voit encore aujourd'hui dans le monastère, comme une continuation de l'histoire ancienne autant que la représentation du lieu physique qui se répète sous les mêmes formes. Il n'y a donc pas ici d'hypotextes bibliques mais hagiographiques (la *Vita Odiliae*) et documentaires (celles qui sanctionnent la donation et la propriété[59]), alors que les surtextes poétiques relèvent de deux registres différents; dans les enluminures, à côté des légendes simples qui identifient les personnages, les exhortations aux sœurs en hexamètres léonins apparaissent dans les cartouches et même dans la croix ; dans les textes d'accompagnement apparaissent les deux compositions rythmiques déjà mentionnées, à saveur Burane dans la métrique et le rythme : un par Conrad et un par Hugo Sacerdos, probablement deux des chanoines de Saint-Gorgon à Truttenhausen (dépendant des Augustins de Marbach) ou des Prémontrés d'Étival, à qui Herrade avait confié le soin sacramentel de son monastère. Les traits communs aux deux poèmes, et liés l'un à l'autre dans un véritable système expressif, sont la tendance à la versification rapide, agile, rimé, mélodieuse et la fréquence des lemmes tels que la joie, l'allégresse, la grâce, ainsi que la mention d'éléments de vêtements élégants et éclat du visage (à l'intérieur de l'allégorie beauté extérieure: pureté de l'âme) qui rappellent le rythme inaugural d'Herrade, dans l'imaginaire des vierges qui se font belles (esthétiquement comme spirituellement) pour l'Époux qui les attend et ne sont pas gênées par le soin de leur propre beauté, un élément qui fait de ce texte un fait unique en son genre.[60]

58 Chap. I « *Feminae, Libri, "Hortus deliciarum"* », dans Joyner 2016, 13–20, incluant des comparaisons plus ou moins plausibles avec Ildegarde, Guta-Sintram, Paul Getty Mus. 64. Études précédentes: Heinzer, Mersch, Reudenbach, Meier, Curschmann.

59 Et qui a engendré le fameux faux testament d'Odilia Arch. du Bas RHin, G1/1.

60 « La grâce a coulé sur cette montagne, source de vie, arrosant les consolations de la chasteté. Réjouis-toi avec joie du chant habituel, ô armée de vierges, dont l'ordre orne le siège de ce monde. Une

Donc là aussi au moins cinq types de texte qui accompagnent des images et sont gradués selon ce ratio:

1. courtes *légendes identifiant* les personnages et le choses (*Rilinda abbatissa, Sanctus Petrus*), comme on les trouve sur les façades des églises de cette période ;
2. légendes avec des *notes d'attribut théologique* (*Sancta Maria perpetua virgo*, c'est à dire Marie en tant que modèle des chanoinesses);
3. *légendes historiques* (avec des résumés des faits, comme il se produit dans les enluminures bibliques) : *S. Eticho dux qui et alio nomine dicitur Adalricus dotaliter offert Domino Ihesu Christo et S. Marie ac S. Petro monasterium S. Odilie filie sue scilicet prime abbatisse inibi ordinate*.
4. de *courts poèmes en hexamètres léonins* inscrits dans les cartouches, qui passent du rôle informatif au rôle iconologique et s'adressent directement au lecteur-auditeur-spectateur, et tous ensemble deviennent des éléments de la composition graphique associés à un personnage et à une position précise, et finalement
5. des *poèmes plus longs* en strophes *rythmiques*, souvent mis en musique, extérieurs à l'enluminure, qui fournissent le fond moral, parfois théologique, de l'événement représenté, mais l'expriment de manière gracieuse et musicale, afin qu'il puisse être partagé par la communauté aussi dans le chant commun qui est toujours une expérience forte de partage physique.

Cette gradation des sous-genres, qui diffère de celle que l'on retrouve dans les iconotextes biblico-théologiques, est aussi gradation des rôles et du langage, et d'une part développe sous une forme monumentale et systématique (que l'on retrouve d'après Cohen 2020 dans le *Liber Floridus* de Lambert ou dans la *Clavis Physicae* d'Honorius) des germes encyclopédiques typiques de la culture, même artistique et architecturale, du XIIe siècle ; d'autre part, pour exprimer le programme culturel avec lequel Hohenbourg s'inscrit dans le mouvement de réforme canonique, elle construit une pyramide iconotextuelle unique et nouvelle grâce à la création d'un système de signification inter-médiale et graduée, qui attribue une fonction différente à chaque type de texte, à des distances différentes de l'image, dans une communication intégrée qui reste un fait unique d'innovation puissante, structurée, on ne sait ce pas combien consciente de son extraordinaire potentiel d'innovation.

---

sainte élégance, un visage simple, un esprit chaste et humble est aimable au Christ votre amant et sauveur. Chant doux, geste composé, mouvements modestes sont signes d'une joie éternelle sans maux: les filles du roi s'embellissent ainsi, dans sa propre intériorité, une à une. Maintenant elles exposent des franges dorées maintenant des petits joyaux cachés. Ô espérance certaine, quoique révélée en image, que vous verrez de vos propres yeux le Dieu époux, le vrai roi. ». Cf. R. 1162 : *Cetus iste nihil triste, Nihil laevum doleat* . . . Une première analyse très sommaire est apparue dans une annexe à Stella (2024a).

Bibliographie

Bastard 1832–1869: August de Bastard d'Estang, *Peintures et ornements des manuscrits classés dans un ordre chronologique*, Paris.

Bastard (1840): August de Bastard d'Estang, *Calques*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, nn. 144–153.

Bastard (1840–1870): August de Bastard d'Estang, *Matériaux d'archéologie inédits et correspondance*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises 6014 à 6093.

Beach (2004): Allison I. Beach, *Women as Scribes: Book Production and Monastic Reform in Twelfth-Century Bavaria*, Cambridge.

Bischoff (1970): Christine Bischoff, *L'*Hortus deliciarum *d'Herrade de Landsberg. Essai de reconstruction du texte*, Thèse École des Chartes 10 Janvier.

Bodarwé (2004): Katrinette Bodarwé, *Sanctimoniales litteratae: Schriftlichkeit und Bildung in den ottonischen Frauenkommunitäten Gandersheim, Essen und Quedlinburg*, Münster.

Cames (1971): Gérard Cames, *Allégories et symboles dans l'*Hortus deliciarum, Leiden.

Camille (2001): Michael Camille, "Illuminating thought: the trivial arts in British Library, Burney Ms. 275": in: Paul Binski, Paul and William Noel (eds.),: *New Offerings, Ancient Treasures: Studies in Medieval Art for George Henderson*, Stroud, 343–366.

Carr (1997): Annemarie Weyl Carr, "Women as Artists in the Middle Ages: 'The Dark Is Light Enough'", in: Delia Gaze (ed.), *Dictionary of Women Artists*, I, Chicago, 3–21.

Carruthers (2008): Mary J. Carruthers, *The craft of thought: meditation, rhetoric, and the making of images, 400–1200*, Cambridge.

Cohen (2020): Adam Cohen, "Diagramming the Diagrammatic: twelfth-century Europe", in: Kupfer – Cohen – Chajes (2020) 383–404.

Curschmann (1981): Michael Curschmann, "Texte – Bilder – Strukturen. Der «Hortus deliciarum» und die frühmittelhochdeutsche Geistlichendichtung", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 55, 379–418.

Cutino (2020): Michele Cutino (ed.), *Poetry, Bible and Theology from Late Antiquity to the Middle Ages*, Berlin-Boston.

De Renzi (1967): *Collectio salernitana ossia documenti inediti, e trattati di medicina appartenenti alla Scuola Medica Salernitana*, raccolti ed illustrati da G. e T. Henschel, C. Daremberg, e S. De Renzi, Bologna.

Embach (2007): Michael Embach, "Die Miniatur der Sieben freien Künste im *Hortus Deliciarum* Herrads von Hohenburg", in: *Rund um den Dom. Kleine Beiträge zur Geschichte der Trierer Bücherschätze*, cur. Karl-Heinz Hellenbrand, Wolfgang Schmid, Rainer Schwindt, Trier, 29–42.

Engelhardt (1818): Engelhardt Christian Moritz, *Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg oder St. Odilien, im Elsaß, im zwölften Jahrhundert und ihr Werk: Hortus deliciarum. Ein Beytrag zur Geschichte der Wissenschaften, Literatur, Kunst, Kleidung, Waffen und Sitten des Mittelalters*, Stuttgart.

Frutos Gonzalez (2010): Virginia de Frutos Gonzalez (ed.), *Flos medicine (Regimen sanitatis salernitanum): estudio, edición crítica y traducción*, Valladolid.

Gillen (1939): Otto Gillen, *Ikonographische Studien zur Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg*, Berlin

Gillen (1979): Otto Gillen (ed.) Herrad von Landsberg, *Hortus deliciarum*, Neustadt a.d. Weinstraße

Gorman (1999): *Geometria et ars memorativa. On the memotechnical significance of diagrammatic pictorial structures in the pictorial arts of the Middle Ages*, Ph.D. Dissertation, RWTH Aachen.

Green, *et al.* (1979): Herrad of Hohembourg, *Hortus Deliciarum*, ed. Rosalie Green-Michael Evans-Christine Bischoff-Michael Curschmann, London-Leiden.

Griffiths (2001): Fiona Griffiths, *Nuns' memories or Missing History in Alsace (c. 1200): Herrad of Hohenbourg's "Hortus deliciarum"* in Elisabeth Van Houts (ed.), *Medieval Memories. Men, Women, and the Past, 700–1300*, London, 132–149.

Griffiths (2007): Fiona Griffiths, *The Garden of Delights. Reform and Renaissance for Women in the Twelfht Century*, Philadelphia.

Guglielmi (2017): Agnès Guglielmi, "Les copies des miniatures de l'*Hortus deliciarum*: état actuel des connaissances", in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 60, 104–117.

Hamburger – Roxburgh – Safran (2022): Jeffrey F. Hamburger, David J. Roxburgh, Linda Safran (eds.), *The Diagram as Paradigm. Cross-Cultural Approaches*, Harvard.

Heinzer (2014): Felix Heinzer, "Diagrammatische Aspekte im *Hortus Deliciarum* Herrads von Hohenburg", in: Eckart Conrad Lutz, Vera Jerjen, Christine Putzo (eds.), *Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung*. *Überstorfer Colloquium 2012*, Wiesbaden, 157–167.

Huth (2004): *Staufische "Reichshistoriographie" und scholastische Intellektualität: das elsässische Augustinerchorherrenstift Marbach im Spannungsfeld von regionaler Überlieferung und universalen Horizont*, Ostfildern.

Joyner (2012): Danielle B. Joyner "Counting Time and Comprehending History in the *Hortus Deliciarum*", in: Moritz Wedell (ed.), *Was zählt. Ordnungsangebote, Gebrauchsformen und Erfahrungsmodalitäten des «numerus» im Mittelalter*, Köln-Weimar-Wien, 105–118.

Joyner (2016): Danielle B. Joyner, *Painting the* Hortus deliciarum. *Medieval Women, Wisdom, and Time*, University Park, PA.

Krüger – Runge (1997): Annette Krüger-Gabriele Runge, "Lifting the Veil: Two Typological diagrams in the *Hortus Deliciarum*", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60, 1–22.

Kupfer – Cohen – Chajes (2020): M.-A. Kupfer, S. Cohen and J. H. Chajes (eds.), *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout.

Meier (1990): Christel Meier, "Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter", in: Wolfgang Harms (ed.), *Text und Bild, Bild und Text*: DFG-Symposion 1988, Stuttgart, 35–65.

Meier (2002): Christel Meier, "Enzyklopädischer Ordo und sozialer Gebrauchsraum. Modelle der Funktionalität einer universalen Literaturform", in: Christel Meier (ed.), Stefan Schuler, Marcus Heckenkamp (*adiuv*.), *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur frühen Neuzeit*. *Akten des Kolloquiums des Projekts D im Sonderforschungsbereich 231 (29.11.-1.12.1996)*, München, 511–532.

Mersch (2012a): Katharina Ulrike Mersch, "Innovationen auf der Grundlage von Traditionen. Kanonikerreform, Selbstreflexivität und Konventsgeschichte im Miniaturenprogramm des Hohenburger *Hortus Deliciarium*" in: Mirko Breitenstein, Stefan Burkhardt, Julia Dücker (eds.), *Innovation in Klöstern und Orden des Hohen Mittelalters. Aspekte und Pragmatik eines Begriffs*, Berlin, 225–246.

Mersch (2012b): Katharina Ulrike Mersch, *Soziale Dimensionen visueller Kommunikation in hoch- und spätmittelalterlichen Frauenkommunitäten. Stifte, Chorfrauenstifte und Klöster im Vergleich*, Göttingen.

Poggi – Santini (2011): Claudia Poggi et Marina Santini, "La Bibbia nell'*Hortus Deliciarum*", in: Kari Elisabeth Børresen, Adriana Valerio (eds.), *Donne e Bibbia nel Medioevo. Secoli XII- XV: tra ricezione e interpretazione*, Trapani, 331–348.

Smith (1997): Lesley Janette Smith, "Scriba, femina: medieval depictions of women writing", in: Lesley Janette Smith and Jane H. M. Taylor (eds.), *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*, Toronto, 21–44.

Stella (2024a): "Immaginario femminile e senso della comunità nell'*Hortus deliciarum* di Herrada di Hohenbourg", in: Elisabetta Bartoli, Paolo Garbini, Donatella Manzoli (eds.), Atti del convegno *Genere e generi. Scritture di donne nell'Europa medievale*, Roma, Sapienza 5–7 octobre 2022, 99–124.

Stella (2024b): "Tipologie dell'iconotesto e composizione poetica nell'*Hortus deliciarum* di Herrada di Hohenbourg", in: *Studi Medievali* n.s. LXV, 551–577.

Stolz (2004): Michael Stolz, *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*, Tübingen-Basel.

Straub – Keller (1879–1899): Gustav Straub, Alexandre Keller (eds.), *Hortus deliciarum*, Strasbourg.

Vitolo (2011): Paola Vitolo, "Immagine della donna e strategie narrative nell'*Hortus Deliciarum*" in: Børresen –Valerio (2011) 319–330.

Walther (1921): Joseph Walter, "Quelques miniatures inédites de l'*Hortus deliciarum*", in: *Cahiers d'archéologie et d'histoire d'Alsace* 3, 1292–1301.
Weis (1983): Béatrice Weis, *et al.* (eds.), *Le codex Guta-Sintram, manuscrit 37 de la Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg*, Lucerne-Strasbourg.
Wey (2016): Jean-Claude Wey, *Herrade de Hohenbourg. Hortus Deliciarum. Le jardin des délices*, La Broque 2004.
Will (1987): Robert Will, "La reconstitution des miniatures de l'*Hortus deliciarum*", in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 30, 207–219.
Willeke (2004): Heike Willeke, *Ordo und Ethos im Hortus Deliciarum. Das Bild-Text-Programm des Hohenburger Codex zwischen kontemplativ-spekulativer Weltschau und konkret-pragmatischer Handlungsorientierung*, Dissertation, Universität Hamburg.

Conspectus Siglorum – List of Abbreviations

BEiÜ IV	Andreas Rhoby, *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*. Band 4: *Ausgewählte byzantinische Epigramme in illuminierten Handschriften. Verse und ihre "inschriftliche" Verwendung in Codices des 9. bis 15. Jahrhunderts.* Wien 2018.
CC	*Corpus Christianorum*, Turnhout 1954 ff.
CCCM	*Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis,* Turnhout 1971 ff.
CLE	F. Bücheler, E. Lommatzsch (eds.), *Carmina Latina Epigraphica*. Leipzig 1930.
CSEL	*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum.* Wien 1866 ff.
DBBE	*Database of Byzantine Book Epigrams*. www.dbbe.ugent.be.
EDR	*Epigraphic Database Roma* (www.edr-edr.it).
Inscr.Aq.	Giovanni Brusin (ed.), *Inscriptiones Aquileiae*, vols. I-III. Udine 1991–1993.
ICVR	I.B. De Rossi (ed.), *Inscriptiones Christianae Vrbis Romae*. Roma, 1857.
IG	*Corpus Inscriptionum Graecarum.* Berlin 1924 ff.
LSA	*Last Statues of Antiquity Database* (http://laststatues.classics.ox.ac.uk/)
MGH	*Monumenta Germaniae Historica.* Hannover-Berlin 1877 ff.
PL (P.L.)	J.-P.Migne (general editor), *Patrologiae cursus completus … Series Latina.* Paris 1841 ff.
PLP	Erich Trapp et al., *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*. Wien 1976–1996.
RGK	Ernst Gamillscheg, Dieter Harlfinger und Herbert Hunger, *Repertorium der griechischen Kopisten 800–1600*. (3 Vol.). Wien 1981–1997.
SEG	*Supplementum Epigraphicum Graecum Online*, Brill. https://referenceworks.brillonline.com/browse/supplementum-epigraphicum-graecum
SGO	Reinhold Merkelbach- Josef Stauber (eds.), *Steinerepigramme aus dem Griechischen Osten*, 5 bd. Berlin-Boston 1998–2004.

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-020

Index of Manuscripts – Index Librorum Manuscriptorum

Athens, Mous. Benaki 68 (Diktyon 8103) 247
– Byz. Mous. 157 (Diktyon 1576) 247–8
Athos, Monè Iviron 27 (Diktyon 23624) 251–2
– Monè Megistes Lauras Δ 71 (Diktykon 27382) 250
– Monè Vatopediou 937 (Diktyon 19081) 255
– 960 (Diktyon 19104) 259–260
Autun, Bibliothèque Municipale 19bis (Sacramentaire de Marmoutier) 148

Bamberg, Staatsbibliothek, Patr. 61 170, 175
Bern, Burgerbibliothek 224 149–150
Bourges, Bibliothèque Municipale 35 293
Bruxelles, Bibliothèque royale 9845–9848 *52*, *60*
Bukarest, Biblioteca Naţională a României [Alba lulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum] R II 1 *308*

Cambridge, University Library, Corpus Christi College 300 *189–190*
– 400 *184*
Canterbury, Canterbury Cahtedral Archives C.246 184
Chantilly, Musée Condé, ms. 71, min. Jean Fouquet *289*
Châteauroux, Bibliothèque Municipale (Médiathèque Équinoxe) 2 *293*
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palat. Lat. 883 *96*
– Reg. Lat. 29 *187*
– Reg. Lat. 235 275
– Reg. Lat. 1578 275
– Reg. Lat. 2078 117, 133
– Vat. Gr. 333 *309*
– Vat. Lat. 3225 324
– Vat. Lat. 3803 *52*–3, *60–1*
Cleveland, Museum of Art, CMA 1973.5 *308*

Dijon, Bibliothèque Municipale 2 (Bible of St. Bénigne) *309*
– Bibliothèque Municipale 641 (Legendary of Cîteaux) *309*
Dublin, Trinity College 58 (Book of Kells) *308*

Istanbul, Ecumenical Patriarchate 3 (Diktyon 33826) 255

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Augiensis 60 349, 352
– St.Peter, Perg. 139 *309*

Lambeth, Palace Library 3 (Bible of Lambeth) *309*
Leiden, Universitaire Bibliotheken, Voss. Lat. F.48 153
– Voss. Lat. Q. 79 153
London, British Library, Arundel 44 *310*
– Arundel 30 184
– Egerton 2783 (Diktyon 39445) 255
– Royal 7.A.V. *186*
Lyon, Bibliothèque Municipale 863 *308*

Montecassino, Abbazia, 99 226
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 16012 349–350
– 18158 276, 349, 351
– Inv. MA 157 40

New York, Pierpont Morgan Library M.644 *308*
New Haven, Yale University Library, Beinecke 1183 *308*
New York, Metropolitan Museum of Art, ms. fr. 1975.1.2476 *289*

Oxford, Bodleian Library, Clarke 15 (Diktyon 47770) 253
– Digby 65 193
– Rawlinson Poetry 156 195, 198
– Corpus Christi College 132 *187*
– 256 *184*

Paris, Bibliothèque nationale de France, *267*
– gr. 106 (Diktyon 49671) 257–258
– 1555 (Diktyon 51174) 259
– lat. 6370 153
– 7530 149
– 7596A *270*
– 8878 *308*
– 11379 *96*
– 12190 165–8
– 12957 118
– 16746 *309*
– 18572 195

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-021

– n.a.fr. 6044 *267*
– 6045 267, *270*, *274*
– 6046 *267*
– 6083 *267*
– 6084 *267*
– Dép. Estampet et Photogr. Ad144 *267*
– Paris, Bibl. Mazarine, 660 149
Prague, National Library of the Czech Republic [olim Národní a Univerzitní Knihovna] XIV A 13 (Codex Vyssegradensis) *308*, 324
Rhodes, Historiko Archeio Dodekanêsou 2 [Diktyon 55389] 247
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hist. 2° 415 *346*
Tours, Bibliothèque Municipale 890 *275*
Washington, Library of Congress, Sin. gr. 261 (Diktyon 58636) 247–8
Wien, ÖNB, theol. Gr. 207 (Diktyon 71874) 249

Index Locorum

List of the textual passages quoted in this book.

Passages mentioned without text are not listed. Numbers in Italics refer to quotations in the footnotes of that page. Biblical books are listed in alphabetical order.

Quotations from Herrade's *Hortus Deliciarum* usually have *v*, even before vowels, according to Christine Bischoff's edition (in Green 1979).

Names of persons and places can easily be retrieved through Search queries in the e-copy.

'Abd al-Rahman III, poem, ed. al-Maqrīzī IV.340 235
Adam of St. Victor *Sequentia* VI.3–4 *320–321*
Alcuin *Carm.* III.6 *130*
– XC.viii.8 128, *130*
– CXXII.5 128
(Ps.) Alcuin *Carm.* CXVII *132*
Ambrose of Milan *Expositio evangelii secundum Lucam* 4.59 *215*
– 8.997 43
– 8.1058 43
– 10.1453 44–45
Angilbert *Carmina* V.iii.6 127
– V.i.1–2 *128*
– *Institutio de diversitate officiorum* 17 *131*
Anscharius *Vita Angilberti* (Mabillon 127) 130–131
Augustin *De civitate Dei* 19.4.3 147
– *De diversis quaestionibus* 74 159
– *Sermones* 233.4–5 *127*
Ausonius *Epigrammata* 45.1–2 *61*
– 51, 1–2 *62*, 65–66, *67*
CLE 740 (= EDR 135479) 89
– 1378.4 *127*

Baldri of Bourgueil *Carm.* I.132 n. 125 Tilliette 275

(Ps.) Bernowinus episcopus – *Tituli* *Carm.* VII.8 +X.13–15 118–129
– VII.5–6 128
– XII.2–5 *129*
– XXVI.1–2 129
– XXVI.4 129
(Ps.) Bonaventure *Meditationes vitae Christi* 12.50 *207*
BIBLIA SACRA
– *Actus* 2.22 *223*
– *Aggaeus* 2.7 *221*
– *Canticum canticorum* 3.6 322
– *Deut*. 7.9 *289*
– 18.15 223
– *Gen*. 1.2 291
– 2.8–9 *304*
– 2.10–14 *296*
– 22.17 *314*
– *Ezechiel* 1 (Rev. 4, 6–7) Greek text 254
– 6.11 83
– 44.2 223
– *Ierem.* 23.5–6 *223*
– *Iob* 7.1 *199*
– *Iohannes* 20.16–17 *42*
– *Isaias* 7.4 221
– 11.1 323
– 13.16 *33*
– *Lucas* 18.13 126
– 19.4 *42*
– 19.9 42
– *Marcus* 4.26–27 *320*
– 12.41–44 90
– *Matthaeus* 1.16 *321*
– 2.16 *32*

Open Access. © 2026 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212233-022

– 2.17–18 *32*
– 21.4–5 *223*
– 28.5 *41*
– 28.9–10 *41*
– *Malachia* 3.1 223
– *Michea* 5.2 223
– *Numeri* 17.5 *342*
– 24.17 223
– *Psalmi* 40.10 224–225
– 72.26 *199*
– 76.16 *199*
– 78.9 126
– 90(91).13 *33*
– 97 *33*
– 109.1 *289*
– 136(137).9 *33*
– *2 Reges* 3.10 83
– 6.5 83
– 6.15 83
– Paulus, *Col* 1.15 159, 214
– *1Co* 15.41–2 *314*
– *Eph* 6.16 199
– *Ga* 3.7, 29 *317*
– *Phil* 3.20 *199*
– *Ruth* 3.1–4/4.17 310
– *Zacharia* 9.9 223
Breviarium Cisterciense primitiuum In oct. Nativ. Domini ad VI *320*
Cantus Sybillae, inc. 225
Cassiodorus *Institutiones* I.XXX 167
– 2.praef.5 154
Concilium Nicenum II canon ed. Alberigo p. 371 286
Cyprianus poeta (Cyprianus Gallus, Heptateuchdichter) *Genesis* 457 *125*
DBBE Type 2228 v. 1 246
– Type 2621 (BEiÜ IV, GR30) 251
– Type 2623 (BEiÜ IV, GR31) 253
– Type 2679 249
– Type 2766 (BEiÜ IV, TR2) 255
– Type 2768 (BEiÜ IV, GR86) 255
– Type 2770 (BEiÜ IV, GR85) 255
– 2772 (BEiÜ IV, GR83) 255
– Type 2997 250–1
– Type 3097, 1–3 247
– Type 4032, 1 71–2; 253–4
– Type 4743 257
– Type 5156 (BEiÜ IV, AL3) 260
– Type 5207 1, 7–9 (BEiÜ IV, GR11) 247
– Type 5558.1–10 250
– Type 6825 257
– Type 6840 257
– Type 6842 257
– Type 6909 259
De sancta Maria Virgine 156 doc. 18 str. 5 *321*
Ennodius *Carmina* (ed. Vogel) 105.10 *62*
– 126.4 56
– 127.1 56
– 127.6 58
– 128.2 58
– 128.3 58
– 128.5 *56*, 58
– 129.1–2 *58*
– 133 *63*
– 133.3 *66*
– 136a 63
– 136b 63
– 136c 63
– 200.4 57
– 201.3 57
– 229.5 *61*
– 233 64, 68
– 233a 71
– 234 60–1
– 470.2 58
Euangelium Pseudo-Matthei 8.3 324
Florus of Lyon *Carmina* V.92 *129*
Florilegium ad historiam hymni qui 'acathistus' dicitur illustrandam (In annonciatione) *326*
Flos Medicinae (*Regimen sanitatis Salernitanum*) 1218–27 348–349
Francesco Petrarca *Bucolicum carmen* I.20 *207*
– 4.61 *207*
– *Familiares* XV.5.9 *202*
Gaudentius of Brescia *Tractatus* VIII.42 *311*

Gregory of Tours *De virtutibus sancti Martini* 1.24 81
– *Historiae Francorum* 2.17 *79*
Gregory the Great (Pope Gregorius I) *Homiliae in Evangelia* 38 171
Hariulph *Chronicon Centulense* II 7 *120*
Hermmann of Reun *Sermones festiuales* XLVIII.2 324
Herrade of Hohenbourg *Hortus deliciarum* Bischoff-Green (by text number, if numbered; otherwise, by page or folio number) I.11 293
– I.91 293
– I.133 304
– n°. 14 276–278
– n°. 33 *272–273*
– n°. 103 *272*
– n°. 107 268–9, 274
– n°. 208 345
– n°. 258 340
– n°. 264 276
– n°. 296 *305*, 313
– n°. 297 *305*, 313–314
– n°. 298 315–317
– n°. 299 317–318, 345
– n°. 300 319–320
– n°. 301 324–325
– n°. 302 325–326
– n°. 303 327
– n°. 304 313
– n°. 339 272–273, 276
– n°. 345 27, *273*, 276, 353
– n°. 346 276, 353
– n°. 399 349
– n°. 516 274–275
– n°. 736 271
– n°. 737 271
– II.2–3 n°. 1 *268*
– II.33 n°. 69 *268*
– II.56 n°. 122 *272*
– n°. 1162 355–356
– Inscr. S.-K. Pl. LXXVII 296–7
– f. 8r/1 (Pl. III S.-K.) 290–3
– f. 68r *303*
– f. 80v 303–305
– Inscr. Pl. III f. 8r 292
– f. 81v 324
Hieronymus *Commentarii in Esaiam* V.16.1 *311*
– *De interpretatione hebraicorum nominum* 75 *200*, *202*
– *Hebraicae quaestiones in libro Geneseos* 17.19 *318*
– *Tractatus in librum Psalmorum* 1.3 160–161
Hildebert of Le Mans *Inscr. Chr.* XVIII 270–1
– XXXII 275
Historia qualiter sancta crux cum ceteris reliquiis pervenerit ad monasterium inferioris Hoheneburg *305–306*
Homerus *Ilias* 2.231 103
– 15.207 103
– *Od.* 3.43 103
– 6.12 105
– 8.345 104
Honorius Augustodunensis *Speculum ecclesiae*, *De nativitate sanctae*
– *Mariae, P.L.* 172, col. 1000A *322*
– *Dominica XXII* 345
Hrabanus Maurus *Expositio in Matthaeum* 1 *326*
– *In honorem sanctae crucis* D3 *125*
– C6, D21 127
Hymnodia Hispanica 145.5–6 *125*

IG XIV 14(1) = *LSA* 1515 106–107
Iacobus de Voragine *Legenda Aurea* CXV 324
Iohannes Chrysostomus *Homiliae In Iohannem* 33 245
Iohannes Damascenus *De imaginibus* II 5 *214*
Iohannes Scottus *Carmina* IV.1.29 *127*
– *Expositiones in Ierarchiam coelestem* 2 *206*
InscrAq. 3204 (= EDR 135479) 92
– 2934 (= EDR 139435) 92
Inscriptiones Christianae Vrbis Romae (*ICVR*) I.3906.9–10 129
– II.4201.6 *127*

Inscriptions of S. Angelo in Formis 226–7
Apse
– Central nave, Last Supper 223
– Central nave, Multiplication of the loaves 224
– North wall, Sybil's cartouche 225
– Portal 221
ed. Avagliano 233–234 227–8
Irenaeus *Adversus Haereses* IV 23, 1 *125*
Isidor of Seville *Etym* 2.24.1 158
– 8.11.46 156
– 13.1.1 141
Iuvencus *Evangeliorum libri* 2.43–45 *30*
– 74–76 *30*
– 380–383 30–1

Jean Gerson *A sainte Eglise, ung sien fils* ed. Glorieux 7.1.13 *205*
– *Anagogicum de verbo et hymno gloriae* ed. Glorieux 8.541 *201*
– *Beati qui lugent* *208*
– *De nobilitate* (ed. Glorieux 9.480–481 *199*
– *Dic precor* 199–200
– *Ecclesiis universis* ed. Glorieux 8.62 *205*
– *Ep. ad Iohannem Caelestinum* 204
– *Inclinavit cor meum* ed. Glorieux 2.199 *199*
– *Iosephina* 38–65 201–3
– 269–276 207
– 2830–2842 207–8
– 2840 *202*

Lactance *Institutiones* 4.21.4 *33*
Laudatio Andreae (graec.) 46 *305*
Liber de nativitate sanctae Mariae 7.9 324

Macrobius *In Somnium Scipionis* 2.9.7 154
– 2.9.13 154
Marius Victorius *Alethia* 3.410 *125*
Martinellus (ed. Le Blant) 166 80
– 167 83
– 168 84–5
– 169 85
– 170 88
– 171 89
– 173 89–90
Martyrium Andreae prius (graec.) 14 *305*

Nikephoros Choumnos *Epistolae* 144 245–6

Odo of Cluny *Occupatio* V.208 *326*
Ovide *Ars amandi* 2.397–398 *69*
– *Heroides* 1.76 *207*

Paulin of Nola *Carmina* 27.511–513 11
– 27. 519–528 14
– 27.580–589 12
– 27.608–619 15
– 27.620–634 16
– 28.169–174 10
– *Epistolae* 32.5 *78*
– 32.12 13
Paul the Deacon *Carm.* (ed. E. Dümmler) Ib,.3 129, *130*
– XXXIX.3 *130*
– LIV.13.3–4 129, *130*
Paulin of Périgueux *Vita Martini*, *prol*. 1–2 126, *130*
– 2.499–502 *78*
– 3.351–364 82
Petrarca Francesco vd. Francesco Petrarca *87*
Petrus Cantor *Distinctio Abel, litt. S, art.* 22 313–4
Pictor in carmine praef. 185–6
– Baker 118, 7–9 *186*
– 48 188–90
– 48 glossa 191–2
Protoeuangelium Iacobi I *317*
– 9.1 323
Ps. Priscian *De sideribus* (*Anth. Lat*. 679 R.) 118
Prosper of Aquitaine *De ingratis* 402 *129*
Prudentius *Dittochaeon* 15 *14*

Rhetorica ad Herennium III.33 *345*

Sedulius *Carmen Paschale* 1.21 *33*
– 1.181 *89*
– 2.16 *32*
– 2.107–130 31–2
– 2.131–133 36
– 3.1–4 *28*
– 3.70–73 *29*
– 4.280–282 42

– 4.408–411 *33*
– 5.310 *41*
– *Hymn* 1.57–58 128
– 2.37–40 *33*
SEG 01/05/10 = *LSA* 2588 108
SGO 20/06/10 = *LSA* 878 106
– 21/22/01 = 49 Di Segni 109
– 21/23/05 =Me6 Rhoby 105
– 22/35/02 = SEG 37.1587 103
[ed. pr. Donceel (1987)]
Sidonius Apollinaris *Epistolae* 4.18.4 *78*
Sulpicius Severus *Dialogi* 2.1.3–4 86
– 2.6.3 82
– 3.14.8 86
– *Epistolae* 1.13 84
– 1.15 81
– *Vita Martini*, Ep. 3.15 *314*
– 14.7 82
Tertullian *De carne Christi* 21.5 321–322
Theodulph *Carmina* XLV.32 129
– XLVI 140–162
Tit. 1 Vat.Pal. lat. 833 Petoletti 2019 96
2 Vat.Pal. lat. 833 Petoletti 2019 96–97

Venantius Fortunatus *Vita sancti Martini* 1.1–2 127
– 1.435 84
– 4.490–291 *86*
– *Carmina* 2.6.29–32 *127*
Vergilius *Aeneis* 6.24–26 *68*
– 7.65 126
– *Eclogae* I.18 214
Versus Augienses 211–6
(MGH *Poetae* IV/3, p. 1116)